

دكتور محمد فتوح أحمد

شعر المثنبي قراءة أخرى

١٩٨٤/٢/١٢



دار المعارف

شعر المتنبي قراءة أخرى

دكتور محمد فتوح أحمد

أستاذ الدراسات الأدبية المساعد
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة



دار المعارف

الناشر: دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع

تقديم

١

ليست الغاية من هذا الكتاب دراسة حياة أبي الطيب المتنبي وعصره، بل ولا تمتد هذه الغاية إلى رصد علله الإبداعى بكل زواياه وقضاياها، فلهذا وذاك مكانها من فيض الشروح والمراجع والتعليقات التى تمحضت لهذه الغاية، كلها أو بعضها، والتى ندر أن حظى بها شاعر سواه من شعراء العربية، يكفى أن تعلم أن ثبنا حديثا بهذه الشروح والمراجع والتعليقات قد أُرِيت مفرداته على الألفين عددا، واستغرق تحجيره ما ينيف على خمسمائة صفحة^(١)، وهى مادة علمية لا تكاد تترك فى سيرة الشاعر وتقليديات فنه زيادة لمستزيد.

إن ما أتوخاه - على وجه التحديد - لا يعدو تقديم وجه آخر للقراءة الشعرية، ولقراءة شعر المتنبي بالذات، وهو وجه لا ينظر فيه إلى دلالة الوثيقة الشعرية بمعزل عن البنية التى أحدثت هذه الدلالة، ثم لا يكفى فيه الوقوف عنده أحد مستويات هذه البنية حتى يوضع فى مكانه من بقية تلك المستويات، متفعلا وفاعلا، متأثرا ومؤثرا، نتاجا لما يعلوه من أغلفة النواة (أو البنية العميقة للنص) ومنتجا لما دونه منها، الأمر الذى يفضى إلى الكشف عن ثراء اللغة الشعرية واجتلاء كل معطياتها، بقدر ما يفضى - فى الآن ذاته ودون تعاقب - إلى سخاء الدلالة وتعددتها، طبقا لتدرج مستويات البناء.

(١) عنينا بذلك «رائد الدراسة عن المتنبي» الذى وضعه كوركيس عواد وميخائيل عواد، والصادر عن دار الرشيد للنشر - بغداد سنة ١٩٧٩.

وقراءة العمل الشعري على هذا النحو ليست مرادفا للمطالعة العجلى التى يقصد بها إلى مجرد المتعة العابرة أو الاستطراف أو التسلية، كما أنها لا تعنى استقبال ذلك العمل استقبالا تلقائيا نابعا من الذوق الشخصى وحده، بل إنها - على العكس من ذلك - تقتضى جهدا دعويا فى اكتناء علاقاته الإيقاعية والتركيبية والتصويرية، ثم فى محاولة النفاذ من هذه العلاقات إلى إيماءاتها النفسية والفكرية، ومن ثم ترتقى عملية القراءة - عند مرحلة من المراحل - إلى مستوى النظر المنهجى المنظم، أو « فن تمييز الأساليب »، وهو عصب من أعصاب الدرس الأدبى الحديث.

وبدهى أن الطريقة التى يُمارَسُ بها هذا « النظر المنهجى » ليست واحدة فى كل الأحوال، لسبب بسيط، وهو أن الطريقة التى يقترب بها القارئ من موضوعه - مثلا فى العمل الشعري - ليست سوى اختبار تطبيق لسوعية بقيمة الأدب كششاط إبداعى، ووسائل هذا النشاط وغاياته، وهذا السعى تتدخل فى تشكيله عوامل نسبية إلى حد ما، مثل طبيعة ثقافة القارئ، ومكونات ذوقه، وإلهامات عصره ومحيطه الاجتماعى، وجميعها عوامل لا مناص من الاعتراف بأثرها فى تحديد وجهة الدارس الأدبى، ثم لا مناص من الاعتراف بأثرها - كذلك - فى بعض القضايا شديدة الصلة بمنهجه فى قراءة العمل الشعري.

يُبد أن هذا الوجه من نسبية « النظر » يوازيه ويواكبه وجه آخر، لا يقل عنه أهمية، وربما فاقه أثرا، وهذا الوجه الآخر يحمل قيمة موضوعية تنأى بقراءة العمل عن مظان المصادرة والاعتساف والتحكم الشخصى، ذلك أن الشعر « فن باللغة »، وقراءته ينبغى أن ترتب أساسا بهذه القيمة، شريطة ألا نفهم اللغة هنا بمعناها الضيق، لأن اللغة فى إطارها العادى أداة توصيل، على حين أنها فى

القصيدة منبع إثارة وتحريك لأدق المشاعر والانفعالات، وهى فى الحالة الأولى ذات وظيفة دلالية ترتبط فيها الإشارات بمعانيها الوضعية، على حين أنها فى الحالة الثانية ذات وظيفة إيجائية تتخطى حدود التصريح والتقرير والتسمية، وهذه الوظيفة الإيجائية لا تتلح بدورها إلا من خلال العلاقات التركيبية، ثم من خلال العلاقات التصويرية والرمزية المتولدة منها.

٣

واللغة الشعرية لغة شديدة الخصوصية، وهى تتميز بالتقطير الدقيق فى انتقاء المواد وتنظيمها، ومستوى الكلمات مقرونة بدلالاتها الوضعية، لا يمثل فى هذه اللغة سوى درجة واحدة من سلم متعدد الدرجات، حتى إذا ما اتسقت هذه الكلمات فى بنىات الجمل والتراكيب أمكننا أن نتحدث عن مستوى آخر، هو مستوى الوظائف النحوية، ثم مستوى ثالث، هو المستوى الصورى الذى تتجسد به ومن خلاله الصور الجزئية، كما تتجسد به ومن خلاله تشكيلات الأحداث والمواقف، ونتيجة لأن العلاقة بين هذه المستويات ليست علاقة سكونية جامدة، بل هى علاقة تفاعل وظيفى بين الوحدات الصغرى والأنساق الكبرى، فإن خصائص الدلالة فى اللغة الشعرية ليست حاصل جمع هذه الأطراف، بقدر ما هى خصائص للنظام الذى تم به تنسيق هذه العناصر.

وهذه القيم التدرجية فى بنية القصيدة تتجاوز فكرة الفصل التقليدى بين الشكل والمضمون، بين الأسلوب وما يُظنّ محتوى له، لأن العمل الشعرى - فى حقيقته - ليس إلا طريقة فى التأليف بين المستويات المشار إليها، ومعالجته بنفس منطقته تقتضى ممن يتصدى له أن يحلله تحليلاً تكاملياً، وأن يجعل قطب اهتمامه ذلك النسق الذى انتظمت من خلاله تلك العناصر المتدرجة، وقد يبدو هذا المطلوب سهل النال، وقد نبالغ فى حسن الظن فنقول : إنه يبدو مقبولا لدى الكثرة

الكاثرة من دارسى الأدب ونقاده، ولكنه عند التطبيق لا يخلو من صعوبة، ولا تنجو ممارساته من تناقض؛ لأننا - أحيانا - نستخدم نفس المصطلحات دون أن نعنى عناية كافية - بل وربما دون عناية إطلاقا - بتوضيح ما نقصده منها، ومن ثم قد يظهر - على المستوى النظرى - وكأننا متفقون على المبادئ الضرورية لإدراك العمل الأدبى، حتى إذا شرعنا فى تحويل هذا الإدراك إلى سلوك، إلى مواجهة مع النص، برزت الفجوات بين المواقف، وبرزت معها الحاجة إلى مراجعة هذه المواقف ونفى ما يشوبها من تلبس واضطراب.

ومن أمثلة ذلك أنك لا تجد الآن سوى قلة قليلة ممن لا يزالون يؤمنون بالفصل التقليدى بين الصياغة الفنية وقيمها الفكرية، أو بين ما يُدعى بالشكل وما يدعى بالمضمون، ومع ذلك، فإن الاختلاف مع هؤلاء ربما كان أهون من الاختلاف بين تلك الكثرة الكاثرة التى تتفق على وحدة العمل الأدبى وتكامله؛ لأننا فى هذه الحالة الأخيرة مضطرون إلى مواجهة العديد من مناهج التلقى : من يبدأ من المضمون ليحيل جهد المبدع إلى قضايا، ومن ينصرف إلى فحص التناسب بين العمل والواقع، أو بين الصورة والأصل، ومن يفهم الوحدة المشار إليها باعتبارها محصلة جمع الطرفين، فهو يتناولها على التوالى، معتقدا بذلك أنه قد استوفى وحدة العمل حين استوفى كل عناصرها، وهو تفسير يفترض نوعا من التقابل بين الشكل والدلالة حين يُوالى بينهما على هذا النحو، على حين أن الفارق بينهما ليس فارقا حقيقيا، بقدر ما هو فارق منطقي بحت، والمسافة بينهما ليست فراغا صامتا، وإنما هى حوار متبادل، وجدل مستمر؛ لأن المضمون - عند الممارسة إبداعا وتلقيا - لا يعدو أن يكون شكلا متحولا إلى مضمون، كما أن الشكل لا يعدو أن يكون مضمونا متحولا إلى شكل، وفى النهاية ليس ثمة إلا العمل الأدبى بكل وجوده وتكامله.

لا نتوقع - إذن - أن يحدثنا هذا الكتاب عن المتنبي - الشخص، أو المتنبي - العصر، فذلك مطمح لا يدّعيه، فضلا عن أنه ليس من غاياته. ولا نتوقع - أيضا - أن يطرح أمامنا جملة ما قيل عن شعر الرجل أو ما كتب فيه، ناهيك عن التصدي لهذا الذي قيل أو كتب بالتحجيز والتأييد، أو بالمراجعة والمناقشة، فالحق أن هذا النمط من التناول - على الرغم من قيمته وعظم جدواه - لم يكن هو الإطار الذي افترضته هذه الدراسة لنفسها منذ البداية؛ إذ تقتضي القراءة الشعرية، ومواجهة النصّ مواجهة مباشرة، أعددة لغوية وفنية وثقافية ذات طبيعة خاصة، وصحيح أن هذه «الأعددة الخاصة» لا تستثني التراث النظري الضخم الذي كُتب عن الشاعر وفنه، ولكن مثل هذا التراث ينبغي ألا يقيد حركة النارئ أو يشدّ خطواته بوثاق التصورات الألفية، ودوره يبدأ - بالأحرى - حين يتحوّل بالتمثّل الدقيق إلى خلفية غير منظورة، تسهم في تكوين ثقافة القارئ - المدارس، وفي تشكيل ذوقه الموضوعي، تماما مثلما تسهم عدة الشاعر من محفوظات تراثه في صقل موهبته وتغذية ملكته الإبداعية، ولكنّ عليه أن ينسى هذه العدة - أو أن يتناساها - عند أول خطوة على درب القول.

والمادة الشعرية التي اعتمدت عليها هذه الدراسة - أو لنقل هذه القراءة - ذات وجهين؛ مادة بالقوة، على حد تعبير المنطقة، لأن هذه الدراسة لم تبدأ إلّا من حيث انتهت بها مراجعة شاملة ومثالية لتراث الشاعر على اتساعه ورحابة جوانبه، ومادة بالفعل، لأنها قنعت من هذا التراث بالجزء دون الكل، وبالنموذج

بدلاً من الحصر، وإن كانت في انتخابها للنموذج قد تحرّرت ما ينبغي أن يتوفر للنموذج من قوة التمثيل ونمطية الملامح الدالة على الظاهرة، وتبقى بعد لكل وثيقة شعرية - قصيدة أو مقطوعة - قيمتها الخاصة، باعتبارها كيانا إبداعيا كامل الاستقلال والتميز.

وهكذا تطالع في البداية مبحثاً فيما يُدعى «مفارقات الشكل»، قُصد به - من خلال النظر النصّي - إلى تبيان العلاقات المتبادلة في بنية العمل الشعري، بين نسق المادة الكلامية ونسق البنية الداخلية ممثلة في الصور والرؤى والمواقف، فلماذا فرغت من مفارقات الشكل طالعت مبحثاً ثانياً عن «ظواهر الصياغة الشعرية» يتعقب طائفة من اللوازم التركيبية في شعر المتنبي، والتي تتسم - على وجه الخصوص - بطابع المعاودة والتكرار، ثم مبحثاً ثالثاً في «تقابلات البنية»، بين التوازي بالتكامل، والتوازي بالتناقض، والازدواج، ورابعاً في «مستوى الصورة» على تنوع تجلياته في المادة الشعرية المدروسة، من التداعي إلى المفارقة، ومن الترقّي إلى المبالغة، ومن الصورة إلى الدائرة التصويرية، ثم خامساً في «تحوّلات الأسلوب» بتحوّل وظيفته أو ازدواجها بغيرها من الوظائف، وهي التحوّلات التي أمكن - في ضوءها - إعادة قراءة مدائحه الهاجية، وغزلياته المادحة، وما إليها مما دار في هذا المدار من نتاج الشاعر. وأخيراً يختتم الكتاب مطافه بسوقفة - لا تتلبث طويلاً - عند المعجم الإيقاعي للمادة الشعرية المدروسة، ومعطيات هذا المعجم من الناحيتين الإحصائية والوصفية.



وبعد، فلعلّه ليس من قبيل التزيّد في هذا المقام أن أذكر مقولة الشاعر الألماني برتولت بريشت، حين راح يحدّد المثال الأدبي من وجهة نظره، فلم يزد على أن وصفه بقوله: «أن تكتب للعامة بلغة الملوك»^(١).

(١) العبارة مقولة عن:

وإذا كانت هذه اللغة الخاصة (أوشك أن أقول : هذه اللغة الملكية) تقتضى
 عن يتصلّى لها ذخيرة من الأدوات والروافد، فيها بعض ما فى هذه اللغة من
 سخاء وتميز، فليس أمام القارئ إلا أن يحاول. ومن الله تسديد القصد.

المعجزة - يناير سنة ١٩٨٣

محمد فتوح أحمد

المبحث الأول

مفارقات الشَّكْلِ

العمل الأدبي ظاهرة عضوية متكاملة بطبيعتها، وعضويتها تقتضى بالضرورة أن يكون التأثير الجمالى مرتبطاً بها ككلّ، ومتعلقاً بها كواقعة ماثلة، وليس كمشروع مفترض. وإذا كنا نقبل التفرقة بين اللغة باعتبارها مجموعة الأعراف والقواعد التى يتمّ التصرف اللغوى طبقاً لها، والكلام باعتباره الطريقة التى تجسد من خلالها تلك الأعراف والقواعد فى موقف بعينه، ولوظيفة بعينها^(١)؛ فإننا - بالمثل - ينبغي أن نقبل التفرقة بين وحدات اللغة الأدبية وهى ماتزال بعد مادة صماء، وهذه الوحدات بعد أن تتخلّق نسقاً حياً من العلاقات والتركيب والأنظمة، فهى فى الوضع الأول فى حالة غياب جمالى مطلق، على حين هى فى الوضع الثانى رهينة حضور جمالى محتمل، كما أن عطاءها الأدبى فى المرحلة الأولى لا وجود له، أو هو ليس موجوداً إلا بالقوة، على حين أن هذا العطاء فى المرحلة الثانية موجود بالفعل.

فإذا انتقلنا من الأدب فى عمومهِ إلى الظاهرة الشعرية فى خصوصيتها، استطعنا أن نكتشف نوعاً من التوازى العجيب بين علاقة اللغة بالكلام، وعلاقة الشعر بالقصيدة، فالشعر باعتباره صورة ذهنية مجردة لا يتجاوز ما نعرفه من تقاليد فنية فى الإيقاع والصياغة، ولكن القصيدة تعنى هذه التقاليد وقد انبعثت - أو انتعشت - فى إطار قولٍ يحتذى منظومة هذه التقاليد أو يتصدى لها بالإضافة أو الحذف أو التعديل. وربما كان الشكليون ومن استلهم رأيسهم من رواد البنائية يضعون أعينهم على هذه الحقيقة، حين نادوا بأن لغة القصيدة محاولة لإحياء

(١) انظر فى التفرقة بين اللغة والكلام :

الكلمة وإنعاشها في المقام الأول^(١)، وأن هذا الإحياء قد يفضى - أحيانا - إلى الإخلال المنهجي ببعض القواعد اللغوية، الأمر الذى يؤدى - من ثمة - إلى إعادة النظر فيما يُدعى بالضرورة الشعرية.

والقصيدة حين تتمثل في هذا النسق الكلى الحسى من العلاقات والأنظمة اللغوية، تطرح افتراضين للرؤية يتعلق كل منهما بزاوية النظر إليها؛ فهى باعتبارها عملا إبداعيا لا يمكن تصورهما إلا على نحو تركيبي خالص؛ لأنها في انبعائها من حذقة المرسل - أو لنقل المبدع - إنما تصدر كاملة البنية مستقلة التكوين، وهى بالنسبة له رسالة جمالية تتوأكب عناصرها الصوتية والتركيبية والإيقاعية في سياق آني غير خاضع لمنطق التعاقب، ضرورة أن المرسل لا يتعامل مع كل من هاتيك العناصر منفردا، فهو لا يؤلف بين أصوات الكلمة ثم يتوقف ريثما يرايح دلالتها، ثم يتلبث لكى يختبر صيغتها الصرفية وموقعها التركيبى، ثم لكى يوائم بينهما وبين قوانين الإيقاع الشعرى، بل إنه - من خلال الممارسة الإبداعية - يعالج كل هذه المستويات دفعة، وبطريقة مركبة، بحيث يبدو العمل الشعرى في النهاية وكأنه وليد زمن إبداعى واحد.

غير أن الزمن الإبداعى لا ينطبق بالضرورة على زمن التلقى، فإذا كان الشاعر يتعامل مع القصيدة على هذا النحو الجملى المركب، فإن الدارس - وعمله لا يعدو أن يكون درجة عالية من درجات التلقى - يتعامل معها بوجهيها من التحليل والتركيب، وهو يبدأ بما يدعى بالشكل الخارجى، أعنى مجموعة الوسائل التى أمكن بواسطتها إبداع النسيج اللغوى للقصيدة، ومن هذه الوسائل ما هو صيوق كالقافية وتجنيس أوائل الكلمات أو أواخرها، ومنها ما هو عروضى يرجع إلى الوزن الشعرى وسعته الزمنية والمقطعية، ومنها ما يتعلق بالتركييب وطرق صياغتها،

(١) أطلق فكتور شك洛夫سكى على واحد من كتبه نشر سنة ١٩١٤ عنوان «بعث الكلمة»، ووضع هذا المصطلح في مقابل «تجوير الكلمة» برّذ قيمتها إلى ما تدلّ عليه، وتبعه الشكليون والبنسائيون في التمسك بمنطوق هذا المصطلح ومفهومه.

كما أن منها ما يتعلق بتناسب أجزاء العمل، كالأطوار والمفارقة، وكتوازن السياق أو توازيه، وكتشيعب الأداء بين المصنف والحوار، وبين صوت الشاعر وأصوات الآخرين.

وينظم المادة الكلامية على هذا النحو يفضى بدوره إلى تنظيم البنية الداخلية للعمل الشعري، نعى بذلك بنية الصور الفنية الصادرة أساسا عما يُدعى بِطَاقَةِ التخيّل، ابتداءً بالصور المجهريّة أو العلاقات المجازية الصغرى كالتشبيه والاستعارة ونحوهما، ومرورا بالصور الكبرى كالرمز والأسطورة وما إليها، ثم انتهاء بنواة العمل أو محوره الفكرى motive. وهذه البنية الداخلية من جانبها تقوم بوظيفة النظام التحتيّ، الذى تنتشر منه الدلالة عبر كل مستوى إلى الآخر، ومن ثم يبدو الملتقى كمن يذرع درجات سَلَمٍ صعودا وهبوطا، كما تبدو القصيدة محصّلة لوشائج من العلاقات الخارجية والداخلية، تتبادل التأثير فيما بينها، وتتأزر جميعا على تصحيح مسار الرسالة الشعرية^(١).

٢

قد يكون فى هذا المفتاح النظرى نوع من المصادرة على المطلوب، ولكنها - على أية حال - مصادرة لم أشأها ولم أقصد إليها، فضلا عن أن ما تضمنته من أفكار حول العلاقات المتبادلة فى بنية العمل الشعري لم ينبثق إلا فى ضوء مراجعة حديثة لأحد التماذج الذائعة من شعر أبى الطيب المتنبي، وبالطبع لم يكن ذبوع هذا النموذج هو سرّ التوقف عنده، كما أن بواعث ذبوعه لم تكن فى كل الأحوال بواعث فنية خالصة، فقد تركزت هذه البواعث حول ما فى هذا النموذج من عبارات

(١) لمزيد من التفصيل فى معنى الشكل الخارجى والشكل الداخلى للقصيدة، تراجع للمؤلف دراسة بعنوان: الشكلية... ماذا يبقى منها؟ - مجلة فصول - العدد الثمانى - القاهرة - يناير سنة ١٩٨١ - ص ١٦٠ وما بعدها.

جامعة سارت مسير المثل، أو استقطبت معنى من معاني الحكمة، أو توافقت مع ضرب من ضروب الخبرة الحية للمتلق، أما النسيج البنائي لعلاقات هذا النموذج، وما عسى أن تكشف عنه هذه العلاقات من ظواهر أسلوبية، فأمر لم تسترّع بعد اهتمام القارئ التقليدي، أو - على الأقل - لم تسترّع اهتمامه بدرجة كافية:

صَحِبَ النَّاسَ قَبْلَنَا ذَا الزَّمَانَا	وعناهم في شأنه ما عانَا
وَتَوَلَّوْا بِغُصَّةٍ كُلِّهِمْ مِنْهُ	وإن سرّ بعضهم أحيانَا
رُبَّمَا تُحْسِنُ الصَّنِيعَ لِيَالِيهِ	ولكن تكدر الإحسانَا
وَكَاثَنَا لَمْ يَرْضَ فِينَا بَرِيْبُ الدَّهْرِ	حتى أعاناه مَنْ أَعَانَا
كُلَّمَا أَتَيْتَ الزَّمَانُ قَنَاءَ	ركب المرء في القنَاء سِنَانَا
وَمُرَادَ النُّفُوسِ أَصْغَرَ مِنْ أَنْ	تتعاذى فيه وإن تتفانى
غَيْرَ أَنَّ الْفَتَى يُلَاقِي الْمَنَايَا	كالحات ولا يُلاقى الهوانَا
وَلَوْ أَنَّ الْحَيَاةَ تَبْقَى لَحَى	لعذْنَا أضلْنَا الشَّجَعَانَا
وَإِذَا لَمْ يَكُنْ مِنَ الْمَوْتِ بُدٌّ	فمن العجز أن تكون جَبَانَا
كُلُّ مَا لَمْ يَكُنْ مِنَ الصَّعْبِ فِي الْأَنْفُسِ	.. سهل فيها إذا هو كَانَا ^(١)

والنموذج المائل من وزن الخفيف الذي يتولد الإيقاع فيه من التوالى النظرى لتفعيلتين تساويان في كمّ ما تتضمنه كل منهما من مقاطع لغوية، ولكنها تختلفان بعد ذلك في طريقة توزيع هذه المقاطع وكيفية تواليها؛ فالتفعيلة الأولى «فاعلاتن» تتكون من سببين يفصل بينهما وتد مجموع، والتفعيلة الأخرى «مُسْتَفْعِلن» تتكون من سببين، ثم وتد مجموع كذلك.

غير أن هذا التساوى الكمي من الناحية النظرية لا يفترض أن يتحقق بمخالفه

(١) اعتمدنا في توثيق النص على مصدرين:

أبو البقاء العكبري: التبيان في شرح الديوان - تصحيح مصطفى السقا وآخرين - نشر دار المعرفة - بيروت سنة ١٩٧٨ - ج ٤ - ص ٢٣٩ - ٢٤١.

عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي - دار الكتاب العربي - بيروت (د.ت) - ج ٤ - ص ٣٧٢

في البنية الإيقاعية للقصيدة؛ إذ يحدث في كثير من الأحوال أن يحذف الثاني الساكن من إحدى التفعيلتين أو كليتهما، ضرورة أن المستوى الإيقاعي لا يم بمعزل عن بقية المستويات الأدائية، ومن ثم قد تفرض هذه المستويات نوعاً من صدع-أو لنقل ترويض - الإيقاع بحيث ينسجم تماماً مع غيره من عناصر البنية الشعرية، وهو صدع نلمحه بخاصة في الأبيات : الخامس والسادس، ثم التاسع والعاشر، حيث يم في أضرب هذه الأبيات حذف الثاني الساكن، على حين تظل بقية الأضرب فيما سوى ذلك من أبيات محتفظة بالانسجام بين صورق الإيقاع : الصورة الذهنية المفترضة، والصورة الصياغية الماثلة.

ومردّ هذا الصدع إلى أن البنية الرأسية للإيقاع لا تتطابق بالضرورة تطابقاً تاماً مع البنية الأفقية للعبارة الشعرية، حقيقة قد يحدث هذا التطابق التام أحياناً، إذ نرى بنية التعبير موازية للصورة الذهنية للتفعيلة، بيد أنه في كثير من الأحوال يحدث العكس، فنرى بنية التعبير أكثر سعة أو ضيقاً، مما يؤدي إلى تعديل مماثل في التفعيلة بالإضافة أو الحذف، الأمر الذي قد يوحى بأن مبدع العمل الشعري قد تجاوز أو ترخّص، والواقع أنه لا تجاوز ثمة ولا ترخّص، وإنما هو نوع من كسر النظام - إذا صح التعبير - يلجأ إليه الشاعر للمواءمة بين الإيقاع ومقتضيات الصياغة^(١).

ويعنى ذلك أن كسر النظام إن أوهم بتجاوز الشاعر، من ناحية، فإنه يبرهن، من ناحية أخرى، على أن مستويات الأداء الشعري لا تنفصل وإنما تتكامل، ولا تتدابّر فيما بينها، بل تتفاعل مؤثرة ومتأثرة، وليس محض مصادفة أن نرى تفاعلات القوافي في هذا النموذج بخاصة، وقد أخذت مساراً عجيباً في العلاقة بين الإيقاع والتعبير، أو بين ما يسمى بالبنية الرأسية والبنية الأفقية، فعلى حين تتطابق هذه التفاعلات مع وحدات لغوية ذات معانٍ مستقلة في البيت الأول :

(١) ما أحرنا بمراجعة عروض الشعر العربي في هذا الجانب، فالحق أن ما يسمى في اصطلاح العروضيين زحافاً أو علة، ليس إلا كسر للصورة الذهنية في الإيقاع، وهو في حقيقة الأمر ضرب من اللواصة بين المستويين الموسيقي والتعبيري.

« ما عنانا »، والثاني : « أحيانا »، والثالث : « إحسانا »، والرابع : « من أعانا »، والسادس : « نفاق »، والثامن : « شجعانا »، والعاشر : « هو كانا »، نراها في الأبيات : الخامس والسابع والتاسع تستغرق وحدة لغوية دالة، بالإضافة إلى مقطع من كلمة سابقة : « سنانا »، « في الهوانا »، « نَ جباناً ».

ثم إن التطابق المشار إليه في أبيات المجموعة الأولى لا يتم في كل الأحوال بنفس الطريقة، بل يخضع لمبدأ الوحدة من خلال التنوع، فهو في البيت الأول تطابق مع ثلاث وحدات ذات معانٍ نحوية مستقلة، وهو في البيتين الرابع والعاشر تطابق مع وحدتين، على حين أنه في بقية الأبيات تطابق مع وحدة لغوية لا تزيد، الأمر الذي يمكن له بوضوح لوَحَاوُلُنَا ترجمة مسار هذه العلاقة طبقاً لتوالي الأبيات إلى هذا الشكل الرمزي :

ا، ب، ب، ج، د، ب، د، ب، د، ج

ومنه يبدو أن نسبة تَرَدُّد الرمز « ب » أكثر من نسبة تردد غيره، أي أن هذه العلاقة بين الإيقاع والتعبير تميل إلى التطابق أكثر مما تميل إلى التقاطع، وإذا كان التطابق يعني مزيداً من ثراء الموسيقى الداخلية للنموذج، فإن التقاطع بدوره - وكما أسلفنا - يعتبر مؤشراً إلى أن البنية التعبيرية تحاول باستمرار ترويض البنية الإيقاعية وتذليلها لمنطق السياق.

٣

وهذا السِّياق التعبيري لا يخلو بدوره من مثل ذلك التوتر الدائم بين التوازن والتقاطع، بين الأطراد والمفارقة، بين تنابع المتواليات السياقية وكسر تتابعها؛ فالأبيات الخمسة الأولى تعتمد اعتماداً شديداً مطلقاً على بِنَى الجمل الفعلية التي يتبادل الفاعلية فيها قطبان كبيران، يتناوبان فيما بينهما وظيفتي المؤثر والمتأثر، وهذان القطبان هما « الناس » (أو « المرء »)، والزمان (أو « الدهر »)، ففهما ينهض القطب

الأول بوظيفة المؤثر في جملي الصدر من البيتين الأولين :

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا

وتولوا بغصة كلهم منه

نرى الثاني ينهض بنفس الوظيفة في جملي العجز :

وعناهم في شأنه ما عانا

وإن سرّ بعضهم أحيانا

مع قيد وحيد، وهو أن كلا منهما إن كان قد ذُكر في الجملة الأولى صراحة، فقد ذُكر في بقية الجمل إضماراً أو إملاءً، وفي كل الحالات كان أطراد السياق بتكرار صيغة الماضي : صحب، عني، تولى، سرّ، أو حتى بتكرار منطوق هذه الصيغة : عناهم، عانا، كما كان كسر السياق - أو عنصر المفارقة فيه - متمثلاً في تناوب مواقع التأثير والتأثر بين القطبين المشار إليهما.

وبوسعنا أن نرى كيف أن هذه المفارقة على مستوى التركيب قد أنتجت - بقوة التفاعل - أثراً فورياً في الشكل الداخلي، وبخاصة في مستويات التصوير والدلالة الشعرية، فقد خالط الناس هذا الزمان مخالطة من يتوقعون منه الوفاء لرفقة الطريق، ومع ذلك لم يرجعوا منه إلا رجعة من يغصّ بالشراب حين يظن أن فيه حياته، وهو قد أمهم وأكرتهم حتى رجوا ما يرجوه المعلن من ثواب على عنائه، وبرغم ذلك لم تكن مسرته إليهم إلّا للمعا، ولم تكن - على ندرتها - لهم جميعاً، بل لبعضهم. وبإمكانك أن تمضي بهذه المفارقة الدلالية إلى امتداداتها الناجمة عن المفارقة التصويرية، لترى أن صورة الإقبال التي يرسمها النموذج لرفقة الطريق سرعان ما تنعكس إلى صورة التَوَلَّى أو الإدبار - أخشى أن أقول الفرار - المقرون بإحباط من يتبع السراب على ظمأ، حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً.

ولا يقلل من حجم هذا الإحباط الناشئ عن علاقة الناس بالزمان ذلك التعليق الشرطي : « وإن سرّ بعضهم أحيانا »، ولا تلك الصياغة الاحتمالية :

«رَبِّمَا تَحْسِن الصَّنِيعَ لِيَالِيهِ»؛ لَأَنَّ الشَّاعِرَ قَدْ حَدَّدَ أَثَرَهُ هَذَيْنِ - أَوْ أضعفه - حين جعل المَسْرَةَ مرهونة بالشرط مرة، ومقيدة بالتبويض والحينية مرة أخرى، وكذلك حين جعل الإحسان في إطار الاحتمال الذي تفيد «رَبِّمَا» مرة ثالثة، بل لعله قد ألغى هذا الأثر نهائياً بذلك الاستدراك الواضح الحاسم: «ولكن تَكُنَّ الإِحْسَانَا»، بكل ما يعنيه من قطع الأمل في أن يحسن الزمان إحساناً يخلو من الإساءة أو يصفو من الكدر.

وما لحناه في البيتين الأولين من تبادل مواقع الفاعلية يستمر ملحوظاً في البيتين الثالث والرابع، مع فارق أنه كان أولاً يم في نطاق الصدر والعجز من كل بيت، على حين يم هنا في نطاق البيتين مجتمعين، فالليالي - وهى محصلة مفردات زمنية - تحسن وتكدر، والإنسان بدوره لا يرضى بمحادث الدهر حتى يعينها على غيره، بل وعلى نفسه، وقد توازت المفارقة الناجمة عن هذا التبادل مع مفارقة أخرى على مستوى الصيغة؛ إذ نرى متواليات الماضي في يبقى البداية تفسح المجال في البيت الثالث لمتواليات آتية: تحسن، تكدر، لتعود في البيت الرابع إلى متواليات المضى: لم يرض (و «لم» تغلب زمن المضارع إلى الماضي)، أعانته، أماناً. بل إن المفارقة على المستويين المشار إليهما تتساق مع مفارقة دلالية ناتجة عنها ومواكبة لها، هى المفارقة بين إحسان الصنيع وتكدير الإحسان، ثم بين النفى والإثبات، أو بين عدم الرضا والإعانة، وهى مفارقة يتدرج طرفها السلبي ابتداءً من طبيعة الدهر في خلط المَسْرَةَ بالإساءة، وانتهاءً بتلك المعونة الطوعية التى يبذلها له الإنسان من تلقاء نفسه، ثم هى مفارقة تطرد - إن صح أن فى المفارقة اطرادا - مع ما أنتجت أبيات البداية من دلالات العودة المقهورة والرجاء المخذول.

ومع أن المفارقة فى أحد حُدُبها تعتبر خروجاً على رتبة النظام، فإنها فى حُدُبها الآخر لا تخلو من رعاية للسَّمَاتِ الموقعية التى تدفع إلى اختيار دون آخر، قد يكون هذا الاختيار فى مجال الصيغة، كالتناوب المشار إليه آنفاً بين صيغ الماضي وصيغ المضارع، حتى يبلغ هذا التناوب مستقره فى صيغتي الماضي الشاخصتين فى البيت

الخامس : أنبت، ركب، وقد يكون هذا الاختيار في مجال وظيفة الكلمة، كذلك التبادل بين الناس والزمان في الفاعلية، وهو تبادل يبلغ هو الآخر مستقره بتلك المعادلة الصريحة المتوازنة في وحدتها ووظائفها :

أنبت ← الزمان ← قناة = ركب ← المرء ← سنانا .

بل إن هذا الاختيار الموقعي يندق أحيانا إلى حدّ المفاضلة بين رموز لغوية تبدو متساوية الدلالة، وهنا يكون الانتقاء مرهونا - أولا - بالهوامش الدلالية التي تكتسبها الكلمة عبر تاريخها في الاستعمال ومكانها في السياق، ومرتبطة - ثانيا - بالبنية الإيقاعية ومدى مواءمتها لهذه اللفظة أو تلك، ومن ثم نرى - مرة أخرى - كيف يتفاعل الشكلاّن الخارجى والداخلى بحيث يتحول كل منهما إلى الآخر في حركة تبادلية مستمرة. ولعلّ مما لا يخلو من مغزى في هذا المقام أن نلاحظ تلك المرواحة بين لفظي الزمان والدهر، برغم اشتراكهما في الدلالة المعجمية، فقد استخدمت الأولى في البيتين الأول والخامس، ليس فقط من باب الانسجام مع الإيقاع، بل لأن دلالتها الحيادية على مطلق الزمن تتواءم تماما مع الاستقلال الموقعي الذي حظيت به في الحالتين منفعة وفاعلة، على حين كانت الظلال السلبية لدلالة « الدهر » في البيت الرابع مكحلة لدلالة المضاف « ركب »، بكل ما توحى به تلك الكلمة الأخيرة من صروف وأحداث.

٤

وحتى الآن كانت حركة البنية الشعرية دائرة في نطاق متواليات فعلية تباذل الزمان والإنسان فيها موقعي المؤثر والمتأثر، وغير خاف أن هذا التبادل ذو دلالة حديثة لا ينقطع توترها بين هذين القطبين، وغير خاف أيضا أن صيغة الفعل تعنى الزمان والحدث، وقد كانت من هذا الوجه مناسبة تماما لدلالة التبادل المشار إليه، فهل لنا أن نرتب على هذا الملحق ما ينبغى أن يترتب عليه من دقة التوازن

بين بنيتي السطح والعمق، أو بين الشكليين الخارجى والداخلى؟ ثم ألا يعتبر هذا الملمح - فى الوقت ذاته - ذريعة كافية لتحوّل النموذج إلى المتواليات الاسمية^(١) حين لم تعد محصلة الزمان والحدث بالنسبة له مناط العلاقات الوحيد؟

إن هذه المتواليات الاسمية تنصدر التركيب الشعرى عبر ثلاثة أبيات متعاقبة، وكل من هذه المتواليات يمثل جملة اسمية كبرى تتولّد منها جملة أو جمل فعلية صغرى، وهذه الجمل الصغرى ترتبط بالجملة الأمّ فى إطار كل بيت ارتباطاً خبرياً أو شرطياً :

ومراد النفوس أصغر من أن نتعاضد فيه وأن نتضاع
غير أن الفتى يلاقى المنايا كالحات ولا يلاقى الهوانا
ولو أن الحياة تبقّى لحىً لعددنا أضلّنا الشجعانا

ففى صدر كل بيت ينهض الاسم مناطا لتلك العلاقة الخبرية أو الشرطية : مراد، الفتى، الحياة، وتصدّره على هذا النحو يوحى بتحوّل فى التّسّيق يستتبع بالضرورة تحوّلًا فى علاقاته الداخلية، ولعلّّ عما يسترعى الانتباه فى هذا المقام أن جرعة التعبير المباشر فى هذا النسق قد أصبحت ترجع جرعة التعبير بالصورة، ولذلك تفسيره، لأن الموقف هنا لا يخلو من تأمل، ومن استبصار، ومن أحكام قاطعة تُساق فى تراكيب شديدة الاكتناز، فغايات النفوس أهون من أن تكون مجالاً للصراع، والإنسان يموت ولا يذلّ، والموت فى نهاية الأمر مورد يستوى لديه الشجعان والجبناء، فإذا تذكّرنا فى هذا الصدد ما يقال من أن التعبير بالصورة يتم فى تناسب طردى مع توهج المشاعر والاستغراق العاطفى، بحيث يميل المبدع إلى

(١) نقصد بالمتوالية هنا Proposition، وهى الصورة الإسنادية للجملة حين تتوالى طبقاً لنظام معين فى اختيار وحدات الإسناد وطريقة ترتيبها، وهو مصطلح سبق إلى استخدامه كل من شومسكى وتزفيتان تودورف، وتبعهما فى استخدامه بعض الدارسين فى المغرب العربى، وإن كانوا قد آثروا لفظ «متتالية» فى الدلالة على معنى المصطلح، على حين آثرنا من جانبنا لفظ «متوالية» لحفّته النسبية. انظر : محمد بئيس : ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب - ط ١ - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٩ - ص ١١٣.

اتخاذ ذلك التصوير قناعا يستتر به كليا غلبه انفعاله^(١)، استطعنا - من هذا المنطلق - أن نفهم كيف أن تيار الدلالة المباشرة قد ازداد مع ازدياد تأمل الشاعر في معادلة الناس والزمان، حتى أصبحت هذه المعادلة في التحليل الأخير معادلة صريحة بين الحياة والموت.

وبرغم علو النبرة المباشرة في هذا الطور من أطوار النموذج، فإنه لم يُفَضَّ إلى إلغاء التشكيل بالصورة إلغاءً تاماً، لسبب بسيط، وهو أن البنية الخارجية - في مرحلة من مراحلها - تكون مهتأة لتُجَنَّ بداخلها بذرة صورية، بالغاً ما بلغ حجمها من الدقة، ومن ثم تصبح دلالة الاشتراك وتعدّد أطراف الصراع، التي توحى بها الصيغة الصرفية «تُعَادَى»، مَدْرَجَةً إلى مستوى آخر من مستويات ذلك الصراع يصل إلى حدّ تنازع البقاء أو تبادل الإفناء: «نُفَنَّى». وعندئذ تغسلو الدلالة المباشرة مؤهلة للتحول مع بداية البيت التالى إلى دلالة صورية، نبصر فيها أطراف المواجهة وقد آلت إلى هذا النحو:

الفتى ← يلاقى ← المنايا، الفتى ← لا يلاقى ← الهوانا.

إن التبادل في موقعية المفعول في الحالتين يوازيه التبادل في الحدث بين الإثبات والنفى: يلاقى، لا يلاقى، ومع ذلك دعنا نتوقف قليلاً عند الدلالة الهامشية لمحورى الصورة: الفتى، يلاقى؛ فالأول يوحى بزهو الشباب وعنفوان القوة، والثانى يرقى باللقاء إلى درجة الاصطدام، وهكذا تطرح الصورة دلالتها على النحو التقريبي التالى: الفتى يجد القدرة على خوض معركته ضدّ حشد من المنايا الكالحة الشوهاء تلقاه منجّمة أو مجتمعة، ولكنه لا يجد القدرة - بل ولا الاستعداد النفسى - لخوض معركة مماثلة مع الهوان فرداً، فالمعركة الأولى محتملة، وإن بدت صعبة، أما الأخرى فأكثر صعوبة، وإن بدت بخلاف ذلك، وصعوبتها هى التى تجعل من

(١) انظر في هذا المعنى:

« التعادى » و « التفانى » أمرين مفهومين، وإن لم يكونا مقبولين على إطلاقهما، فهما في أغلب الأحوال استجابة لأهواء النفوس وتناقضات المنازع، ولكنها - في بعض الأحيان - رفض للهوان، وتحقيق لإنسانية الإنسان، وإن كلفة الرفض والتحقيق في نهاية الأمر حياته ذاتها.

تُرى هل يعتذر المتنبي عن مطاعه حين يذكر « مراد النفوس » واقتسالتها في سبيله ؟ أتراه يسوّج خصومته المنيّة مع الناس والزمان، إذ يجعلها مرتبطة برفض المذلة ونفى الهوان ؟ إذا سلّمنا بذلك كان « الفنى » المذكور معادلا شعريا لأبى الطيب نفسه، مقاتلا يخرج من تحت عباءة الشاعر ليتحدث بلسانه وينافح بسيفه، وهو فهم يظل مشروعا من واقع إبداع الشاعر، ودعنا من واقع حياته، ثم هو فهم مشروع - كذلك - إذا توسّعنا قليلا فربطناه بثناء مادة الفتاء والفتوة في معجم الشاعر، وفي كثير من الحالات ترد هذه المادة ومشتقاتها مقترنة بنموذج الممدوح، وأكثر منها تلك الحالات التي ترد فيها مقترنة بصورة الشاعر نفسه، صراحة أو إضمارا :

ولربما طعن الفنى أقرانه _____ بالرأى قبل تطاعن الأقران^(١)

وإذا الفنى طرح الكلام معرّضا _____ في مجلس، أخذ الكلام اللذّ عني^(٢)

قُضاعة تعلم أنّ الفنى الذى _____ ادّخرتْ لصروف الزمان^(٣)

ولكن الفنى العرفى فيها _____ غريب الوجه واليد واللسان^(٤)

وربما كان هذا الملمح الذائق في دلالة « الفنى » سراً من الأسرار التي أفضت إلى إلحاح النموذج على مفارقات الشجاعة والحب، والخلود والموت، في البيتين

(١) ديوان أبى الطيب المتنبي - تصحيح مصطفى السقا وآخرين - ج ٤ - ص ١٧٤.

(٢) المصدر السابق - ص ٢٠٦.

(٣) المصدر نفسه - ص ١٨٨.

(٤) المصدر نفسه - ص ٢٥١.

الثامن والتاسع؛ ففيهما يُتخذ القياس الشرطى ذريعة لتقرير الفكرة بطريقة برهانية قاطعة، وفيهما أيضا يتوارى التبادل بين المتواليات الاسمية والفعلية ليصبح مركز الثقل هو ما تكشف عنه تحولات الصفة من نتائج مرفوضة أو مقبولة، فلو بقيت الحياة لتحولت الشجاعة إلى ضلال؛ لأنها تفضى إلى الموت، وهى نتيجة مرفوضة لفساد مقدمتها، ومادام الموت حتماً فإن الجبن يتحول إلى ضرب من العجز؛ لأنه لن يفضى إلى خلود، وهى نتيجة مقبولة؛ لأن الدلالة المضمرة فى الشرط السابق قد رشحتها ومهدت لإحداثها، فضلا عن صحة مقدمتها فى ذاتها. وهذا يعنى أن تحوّل الصفات على ذلك النحو يتعلق - طردا وعكسا - بدلالة القياس الشرطى صحة وفسادا، كما أن هذه الدلالة بدورها لا تتم بمعزل عن الوظيفة الأسلوبية ومعطياتها.

ولنتتبع حقا بأن هذه الدلالة لا تحدث معزولة عن المعطيات الأسلوبية، ينبغى أن نضع فى اعتبارنا أن فساد مقدمة القياس الأول إنما تمّ فى إطار «لو» التى تفيد الامتناع للامتناع، وأن وظيفة التركيب بهذا قد آلت إلى السلب، برغم ما يبدو فى الظاهر من إيجاب، كما أن صحة مقدمة القياس الثانى قد تمت فى إطار شرط منفى صراحة، يتسلط عليه نفى ضمنى: «بدّ» فىلغى دلالاته ويتحول بها إلى الإيجاب، برغم ما يبدو فى الظاهر من سلب، وهكذا نرى أنفسنا إزاء مجموعة من تحولات البنية، يواكب بعضها بعضا، ويرفد بعضها بعضا، ويقوم أحدها مسار الآخر بالحذف والإضافة والتعديل.

دلالة المخالفة تلعب هنا دورا لا يستهان به، والتنوع فى معزوفة الموت يفرى الشاعر بالمضى فى نفس الدرب إلى مدهاء، ومادام الجبن نوعا من العجز، فإن الشجاعة ضرب من القدرة، وهى قدرة لا تستمد أسبابها الأولى من القوة الجسدية بقدر ما تستمدّها من طاقة الإنسان على التأخى مع الواقع والإيمان بجميئته، أى أنها - فى التحليل الأخير - قدرة نفسية لا تتسلط على تغيير طبيعة ما يقع، وإن تسلطت على تغيير مشاعرنا إزاءه، وطريقة استقبالنا له :

كلّ ما لم يكن من الصعب في الأنفس، سهل فيها إذا هو كانا

فالتقابل الدلالي بين «الصعب» و «السهل»، وتوازيه مع التقابل التركيبي بين أسلوبى النفي والإثبات في صدر البيت وعجزه: لم يكن، كانا، ينبغى ألا يصرف أنظارنا عن ملمحين شديدي الأثر في توليد دلالة المركّب الشعري. أما الملمح الأول فهو أن «الكون» منفيًا ومثبتًا ليس كونا ناقصًا كما قد يتبادر للذهن، بل هو «كون» تام، ومن ثم لا تنصّب دلالاته على اتصاف الواقع بالصعوبة والسهولة في ذاته، بل تنصّب على مجرد عدم الوقوع في الحالة الأولى، وبمجرد الوقوع في الحالة الثانية، وعندئذ تبرز أهمية الملمح الآخر الذى أشرنا إليه، نعني دلالة القيد الذى حرص النموذج على ترديده في الحالتين: «في الأنفس، فيها»؛ فهى دلالة تثرى دلالة الملمح الأول وتضيف إليها، حتى يصبح الصعب سهلاً، لا لتطوّر طرأ عليه بالاستئناف أو الإلغاء، بل لمجرد وقوعه، لمجرد أننا مضطّرون إلى معاشته والتكيف معه، لمجرد أنه قضاء لا يبق منه جبن ولا تعجّل به شجاعة، وهو سهل في النفس وإن كان غير ذلك في حقيقته، ثم هو سهل فيها كحدث كان، وإن صعب عليها كصورة ذهنية لم تكن...

أثرانا بإزاء فكرة الموت ككرة أخرى؟ صحيح أنه لا يُشار إليه هذه المرة صراحة، ولكن هل ثمة ما هو أبلغ في التطابق مع كل هاتيك الإيماءات من الموت؟ وألم يمهّد النموذج لهذه الخاتمة القائمة بالتوى مع القصة تارة، وبالتفاني تارة ثانية، وبالموت الصريح تارة ثالثة؟ وإذا اعتبرنا الفكرة نُواة للشكل الداخلى، تُستفطر فيها كل مستويات الأداء متفاعلة، فهل نجد غرابة في أن يفضى كل هذا إلى مثل تلك النهاية المأساوية العابسة، وإن لم تحل - على جهامتها - من مشروعية؟!

لقد تصورت لوهلة أن التعبير قد التوى بالبيت الأخير دون قصد، وتغيّلت أن من الأنسب استبدال كلمة «السهل» بكلمة «الصعب» الواردة في صدر البيت،

ورحّت أسوِّغ هذا الاستبدال بما عسى أن يتمخض عنه من أثر التكرار ووضوح الدلالة، ثم عدت فتذكرت ما في المفارقة من إيماءات لا تقل في أهميتها عما في التكرار، هذا فضلا عن أن وضوح الدلالة لا يعنى بالضرورة - وينطلق اللغة الشعرية - دقة الأداء، فربما كانت رقعة الظلال في هذه اللغة المهيبة العجيبة أكثر عمقا ورحابة وسخاء من رقعة الضوء^(١)، وما قراءة الشعر في جوهريها إلا مغامرة مع تلك الظلال.

(١) ربما كان هذا هو مبعث انبهار بعض شراح المتن بنلك التفصيلة، دون تعليل - في الغالب - يستند إلى معطيات النص الشعري. اقرأ هذا التحقيق الطريف الذي خص به البرقوق رأيه في هذا النموذج: «لعل شيطانه - يعنى للنتى - عن كانوا يسترقون السمع، فتلق هذه الآيات من ذات الرج»، يعنى الساء. انظر شرح البرقوق على الديوان - ج ٤ - ص ٣٧٢.

المبحث الثاني

عَنْ ظَوَاهِرِ الصِّيَاغَةِ الشَّعْرِيَّةِ

ربما كان من نافلة القول أن اللغة الشعرية تتميز بالتوتر الدائم بين الثابت والمتغير من وسائل الصياغة، بين الموروث من تقاليد النظم الشعرى والمضاف إلى هذه التقاليد، مما تتمخض عنه عبقرية المبدع وطريقته الخاصة في التعامل مع أدواته، ومن حصاد هذا التوتر ينمو المذخور من أعراف اللغة الشعرية ومناهجها في الأداء، ويبدو المبدع كما لو كان يتجاوز حدود هذا المذخور، على حين أنه يمتد بها ويثرها، كما تبدو بصماته التعبيرية الخاصة وكأنها صُنع في جدار اللغة الشعرية، على حين أنها إعادة لبناء هذه اللغة، ومحاولة لاستئناف تشكيلها في نسق صياغى جديد.

قُطبا التوتر في هذه الحالة يتجليان في وضع المبدع إزاء - ولا نقول في مواجهة - تقاليد، غير أن هذا وحده لا يمثل سوى الوجه الظاهر من العملية الإبداعية، لأن هذا المبدع ذاته لا يركن إلى نمط أدائى ثابت في كل أعماله، بالغاً ما بلغ هذا النمط من التفرد والخصوصية، وهو قد يطمئن إلى وسائله في عمل، ثم يجد هذه الوسائل نفسها غير ممتعة في عمل آخر، ومن ثم يظل في حالة جدل مستمر مع أدواته؛ يستيق منها ويحذف، ويضيف ويغير، وكان لم يكفه عيبه الحوار مع التقاليد الشعرية، حتى يقرن إليه مشقة الحوار مع النفس، والمراجعة الدءوب لوسائله مع مستهل كل تجربة جديدة، وكأنه - أيضا - لم يُفد مما سبقها من تجارب، إلا ما عسى أن يكون قد أفاده ت. س. إليوت حين علّق على مثل هذا الجدل الإبداعى في نبرة لا تخلو من المرارة: «لم يتعلم المرء إلا انتقاء خير الكلام للشيء الذى لم تعُد ثمّة ضرورة لقوله، أو بالطريقة التى لم يعد ميّالا لقوله بها»^(١).

غير أن هذا الجدل الإبداعى بوجهيه: بين المبدع وتقاليد، ثم بين المبدع وذاته، لا ينتهى - ولا ينبغى له أن ينتهى - بالرفض الكامل لكل ما تحقق عبر مسيرة التطور الأدبى من قيم جمالية وصياغية؛ لأن هذا الرفض المطلق يعنى عقم

(١) انظر: م. ل. روزنتال - شعراء المدرسة الحديثة - ترجمة جميل الحسنى - نشر المكتبة الأهلية -

بيروت سنة ١٩٦٣ - ص ١٤٣

المحاولة الإبداعية من أساسها، يعنى الحكم عليها بأن تبقى رهنا بفرديّة صاحبها؛ ضرورة افتقارها إلى الحد الأدنى من المواضع، وعجزها عن تحقيق التلاقى بين من يرسل العمل الأدبى ومن يستقبله، وهو التلاقى الذى لابدّ منه فى كل عملية أدبية تبلغ غايتها، وهكذا يظل مطلب الفنان فى الوصول إلى التفرّد المطلق محض محاولة؛ «إذ بمجرد أن يتحقق تتنقّى إمكانية التواصل، يخرج من اللغة، ولابدّ من محاولة التفرّد عبر اللغة المشتركة. واللغة قوانين وأصول وتراث ثقافى يحمل موقفا من الكون، ويعكس علاقات إنسانية معينة وتصنيفا للأشياء. لذلك فإنّ الإبداع معركة داخل ساحة اللغة والموروث، محاولة للقفز بعيدا، لقسر اللغة على التجدد»^(١).

وإذن تبقى حركة الحوار بين المبدع والتقليد، من ناحية، وبين المبدع وقيمه الخاصة، من ناحية أخرى، محكومة بمنطق هذه التقاليد والقيم، فهى - أى تلك الحركة - تمحّد منها - أى من تلك التقاليد - وتضيف إليها، وهى تستنبق منها وتطرح، وفى كل الحالات يظل الباقي هو الأساس، كما يصبح المطروح بدوره مقيسا فى موقعه وظروفه بالمطروح منه، ومن جملة عناصر الإيجاب والسلب تبلور أصالة الشاعر، ويعلو صوته الخاص، موحيا بحجم المعاناة التى كابدها وهو يصطفى عناصر هذا الصوت ونبراته المميزة.

وقد كان المنتهى - بشهادة شعره - ممن يعرفون هذه المعاناة ويعتبرونها شرطا أوّلياّ للأصالة الشعرية، فالشاعر الحق «يفتش عن الكلام»، بكل ما يؤول إليه هذا التعبير من محاسبة الذات ومراجعة الوسائل، أما أصحاب الطريق السهل فيقنعون بالإغارة على أسلاب هذه المعركة الإبداعية :

ولكنّه طال الطريقُ، ولم أزلْ أفتش عن هذا الكلام ويُنهب^(٢)

(١) انظر : د. خالدة سعيد - حركة الإبداع، دراسات فى الأدب العربى الحديث - دار العودة -

بيروت سنة ١٩٧٩ - ص ١٣.

(٢) ديوان أبى الطيب بشرح أبى البقاء العكبرى - دار المعرفة - بيروت سنة ١٩٧٨ - ج ١ ص ١٨٧.

والشعر في الحالة الأولى حكمة تجلو الحقيقة في أوضح صورة، وهو نتاج ملكة صقلها العلم ورفدتها المعرفة، على حين أنه في الحالة الثانية أقرب إلى التخليط والهلين، فهو إفراز مريض لا يصدر بطبيعته إلا عن تصوّر مريض :

إِنَّ بَعْضاً مِنَ الْقَرِيضِ هَذَا لَيْسَ شَيْئاً، وَبَعْضُهُ أَحْكَامٌ
مِنْهُ مَا يَجْلِبُ الْبَرَاءَةَ وَالْفَضْلُ مِنْهُ مَا يَجْلِبُ الْبِرْسَامَ^(١)

وتعظم المفارقة بين الحالتين، حتى يستغرق الأدعياء كل أبعاد الساحة الشعرية بالزعم، على حين يستوعبها الشاعر وحده بحق الإبداع :

خَلِيلِي إِنِّي لَا أَرَى غَيْرَ شَاعِرٍ فَلَمْ مِنْهُمْ الدَّعْوَى وَمَنَى الْقَصَائِدَ^(٢)

ويزداد اقتناعك بهذه المفارقة حين تتأمل دلالة العموم التي يلدها نفى النفس في الشطر الأول من البيت، ودلالة القصر التي يفيدها اقتران « الدعوى » بأداة التعريف، ودلالة الحصر التي يوميئ إليها تقديم الجار والمجرور في جملة الشطر الثاني، ثم حين تقرون بين هذا جميعه وقوله :

أَنَا السَّابِقُ الْهَادِي إِلَى مَا أَقُولُهُ إِذِ الْقَوْلُ قَبْلَ الْقَاتِلِينَ مَقُولُ^(٣)

أو قوله في خطاب سيف الدولة :

أَجِزْنِي إِذَا أَتَيْتَ شِعْرًا فَلِنَّمَا بِشِعْرِي أَتَاكَ الْمَادِحُونَ مَرْدُودًا
وَدَعْ كُلَّ صَوْتٍ غَيْرِ صَوْتِي، فَلِنَنِي أَنَا الصَّائِحُ الْحَكِيمُ، وَالْآخِرُ الصَّدَى^(٤)

فلمن شاء أن يستنبط من هذا طبيعة الصلة بين المتنبي وشعره عصره، وضراوة المزاحمة بينه وبين أقرانه في ذلك الزمان، وما أكثرهم، ولمن شاء أن يضيف

(١) المصدر السابق - ج ٤ - ص ١٠١

(٢) المصدر السابق - ج ١ - ص ٢٧١

(٣) المصدر نفسه - ج ٣ - ص ١٠٨

(٤) المصدر نفسه - ج ١ - ص ٢٩١

إلى هذا وذاك تنمية الشاعر لمعنى الإغارة التي كانت فيها مضى «نهباً»، ثم تحولت في النموذج الأخير إلى «ترداد»، ولكنك، من منظور آخر، ستجد الشاعر شديد الإحاح على فكرة المفارقة بين الأصل والتقليد، بين الصوت والصدى، بين من يُحاكى ومن يحاكى، بل ستجده يلجأ في الإحاح على هذه الفكرة إلى نحو من تلك الوسائل الصياغية التي ألحنا إليها، كالفصر: «فلأنا بشعري أنك المادحون، فلأنني أنا الصائح المحكى»، والتعميم: «ودع كل صوت، والآخر الصدى»، الأول في تقرير العلاقة الموجبة بينه وبين الشعر، والثاني في تقرير العلاقة السالبة بين الشعر وأدعيائه.

وملمح الأصالة الذي يحرص أبو الطيب على أن يجعل منه قرينا لصوته الشعري الخاص، لا يفتأ يطالعنا كلما كان المقام مقام تصوير لسمات الذات المبدعة، أو مقام موازنة بينها وبين الشعرية المدعاة، بغية التخلص من هذه الموازنة إلى رجحان كفة الأولى وهبوط قيمة الثانية، وربما كان هذا الملمح بكل ما يعنيه من خصوصية المبدع - ولا نقول تفرد - هو الذي جعل صورة «الجواد» - نعني النجيب من الخيل - ومشتقاتها من أكثر الدوائر التصويرية ذيوها في نتاج المتنبي، فللخيل عراققتها في الموروث العربي، وهذه العراقة آياتها من تمحض النسب ونقاء السلالة وتميز النوع؛ ومن ثم كانت هذه الصورة بظلالها التراثية أوفق ما تكون للإيجاء بمواصفات الشاعر الحق، كما كانت بتنويعاتها الأسلوبية مجالا لسدالات إضافية يملئها تلون الأداء واختلاف الطريقة. فهي تارة إيماء خفي يقنع في الإشارة إلى سبق الجواد بذكر ما يخلفه سبق من غبار، وكان من يسابقونه لا يسابقونه على الحقيقة، بل يسابقون أثرا منه :

إذا شاء أن يلهو بلحية أحمق أراه غباري، ثم قال له الحق^(١)

وهي تارة ثانية تصريح مرتفع النبوة، يتخذ من سهيل الخيل قناعا لصوت

الشاعر، على حين يصبح « النهاق » - وليس هو من شيم الجياد - قناعاً لأصوات الآخرين، مع ما ينتجه التقابل بين القناعين من طاقة احتجاجية مبعثها ما تحمله الصورة من قياس ضمني :

لَمْ تَزَلْ تَسْمَعُ الْمَدِيحَ وَلَكِنْ صَهِيلَ الْجِيَادِ غَيْرَ النَّهَاقِ^(١)

ونارة ثالثة تتسع حواشي الصورة وتمتد ذيلها، حتى يتبادل « الجواد الشاعر » مع « الجواد الفارس »، وتزوى - ولا نقول نخفى - صورة الفؤج القاتل حين تزاوجها صورة الفؤج المقاتل، دون أن تنفي الثانية الأولى أو تستبعدا تماماً، فعانة الفنان في ساحة الكلمات صراع لا يقل في ضراوته عن صراع المحارب في حومة الوغى، وكلاهما في مظهره الصوري لا يزال جواداً :

يَقُولُ لِي الطَّيِّبُ أَكَلْتُ شَيْئًا وَدَاوُكُ فِي شَرَابِكَ وَالسَّطْعَامُ
وَمَا فِي طَبِّهِ أَنَسَى جَوَادُ أَضَرَّ بِجِسْمِهِ طُولُ الْجَمَامِ
تَعَوَّدُ أَنْ يَغْبِرَ فِي السَّرَايَا وَيَدْخُلُ مَنْ قَتَامٍ فِي قَتَامِ
فَأَمْسِكَ لَا يُطَالُ لَهُ فِيرَعِي وَلَا هُوَ فِي الْعَلِيقِ وَلَا اللَّجَامِ^(٢)

وقد يملكنا العجب لأننا - بخلاف عادة المتنبي في تشكيل هذه الصورة - إزاء جواد كسير مضرور، وقد نذهب فنلتبس تفسيراً لذلك في قسوة الفترة التي قضها الشاعر في رحاب كافور، والتي نظم خلالها تلك القصيدة التي اجترأنا منها بهذه الأبيات، بيد أنه يظل واضحاً في الحالتين أن بناء الصورة ذاته قد سَوَّغَ ذلك الانكسار، حين جعله مرهوناً بصيغ المبني للمجهول في البيت الأخير، فهذا الجواد لم يقعد بذاته، وإنما قِيدَتْه قوة لا قبل له بها؛ فلا هو في فسحة من رباطه حتى يرعى، ولا هو في السفر حتى يعتلف مما في غلاله من زاد، ولا هو في اللجام حتى يتهيأ لما تهيأ له الخيل من شئون. ويمكنك - دون عنت - أن تتدرج من هذا البناء

(١) المصدر نفسه - ص ٣٧١

(٢) المصدر نفسه ج ٤ - ص ١٤٨

إلى دلالاته الثانية، لتبين أنك إزاء فارس - أو جواد، فلا فرق - محاصر، لا هو قانع بما بين يديه حتى يقيم، ولا هو في حلٍّ من أمره حتى يرحل.

ولسنا نريد أن نسترسل الآن في تعقب الدوائر التصويرية التي كلف المتنبي بالإلحاح عليها ومراجعتها عبر العديد من قصائده، فلذلك مقام آخر من هذه الدراسة، وما أردنا بما قلناه إلا أن نشير إلى أمرين، أولهما تصور الشاعر لفكرة الإبداع وما تقتضيه من عبء الريادة، وخصوصية الصوت، وتميز الأداء، وثانيهما تقييد هذه المقتضيات جميعاً بمنطق الأصالة، بكل ما تعنيه هذه الأصالة من خلوص الجوهر ونفى الزيف، وإبقاء ما تصح قيمته مع البقاء، ورفض «ما لم تعد حاجة إلى قوله»، حتى تتمخض عن حركة المبدع بين الإيجاب والسلب وقائع صياغية، تتقل بالتردد والمعاودة إلى حيث تصبح ظواهر، وترقى بهما حتى تتحول إلى عرف فني لا ينقصه التجدد والثبات معاً.

وعلى كثرة هذه الوقائع الصياغية التي تكتسب بحكم الإلحاح قوة الصواهر الأسلوبية، فإننا في مراجعتنا لشعر المتنبي مضطرون إلى القناعة بأبرز تجلياتها، وبخاصة تلك التجليات التي تجعل من هذا الشعر - حسباً حاول صاحبه - صوتاً أصيل النبرة، قد تتنوع درجاته، وتتعدد طبقاته، ولكنه التنوع الذي يسهم في وحدة علله البنائي الخاص.

ولعل أول ما يصفحننا من هذه التجليات ظاهرة الخطاب في مطلع القصيدة، وبخاصة في قصيدة المدح، حيث يكون الطرف المستقبل في عملية الخطاب هو الممدوح نفسه، وهي ظاهرة تطالعنا في كثير من نماذج المادة الشعرية التي يمثلها تراث المتنبي، فهي تطالعنا - على سبيل المثال لا الحصر - في مستهل تهنئته لكافور (ج ١ من ديوانه - ص ٣٢)، وفي صدر قصيدته الموجهة إلى سيف الدولة حين ظفر ببني كلاب (ج ١ - ص ١٧٥)، كما تطالعنا في مفتحات قصائده التي تحتل الصفحات ٨٦، ٩٢، ٩٧، ١٠٠ (ج ٢ من ديوانه)، والصفحات ٢٤٢، ٢٦٣،

٢٩٤ (ج ٤ من ديوانه)^(١). وصحيح أنها في كل مرة تشكل في إطار أسلوب جديد، محكوم بالبنية الكلية للقصيدة، ولكننا، ومع اختلاف هذه التشكيلات، نلاحظ أنها ترد - حين ترد - بديلة للمقدمة التقليدية، إذ يقتحم الشاعر تجربته مباشرة، جاعلا من العلاقة الحميمة التي تلدها صيغة الخطاب مدخلا تعويظيا، ينهض بما تنهض به العناصر الغزلية والطللية في المقدمة.

ومن أبرز ما يستوقف النظر في صياغة هذه الظاهرة اقترانها أسلوبيا بصيغ الدعاء، وما يقتضيه هذا الاقتران من التركيز على أبنية المتواليات الفعلية، باعتبارها من أكثر الأبنية مواءمة لدلالة الدعاء. اقرأ في مطلع إحدى مدائحه لسيف الدولة :

سُرَّ حَيْثُ شَتَّ يَحُلُّهُ النَّوَارُ	وَأَرَادَ فَيْكَ مَرَادَكَ الْمَقْدَارُ
وَإِذَا ارْتَحَلْتَ فَشَيْعَتُكَ سَلَامَةً	حَيْثُ اتَّجَهْتَ وَدِيْمَةً مِذْرَارُ
وَأَرَاكَ دَهْرُكَ مَا تَحَاوَلُ فِي الْعِدَا	حَتَّى كَأَنَّ حُرُوفَهُ أَنْصَارُ
وَصَدْرَتَ أَغْنَمٍ صَادِرٍ عَنْ مَوْرِدٍ	مَرْفُوعَةً لِقُدُومِكَ الْأَبْصَارُ
أَنْتَ الَّذِي بَجِيعَ الزَّمَانِ يَذْكُرُهُ	وَتَزَيَّنَتْ بِحَدِيثِهِ الْأَسْمَارُ ^(٢)

فستجد أن الخطاب قد لُفَّ لَفًا في تضاعيف متواليات فعلية اكتسبت فيها صيغ الماضي - بسياق الدعاء - دلالة طلبية، هي أبلغ في تحقق ما يُدعى به من الصيغ الطلبية المباشرة، حيث تشير إلى أنه لم يعد في دائرة المرجو، بل أصبح في حكم الواقع، وفيما عدا صيغتي الأمر والمضارع في الشطرة الأولى من البيت الأول، فإنك تلاحظ أن صيغ الماضي لم تتخلف، وإن اختلفت معطياتها : أراد فيك مرادك المقدار، شيعتك سلامة حيث اتجهت، أراك دهرك ما تحاول، صدرت أغنم صادر، ثم إنها جميعا مستقطبة بين اتجاهي حركة متعاكسين، اتجاه الرحيل أو المغادرة :

(١) المصدر والطبعة المشار إليهما فيما سبق.

(٢) المصدر السابق - ج ٢ - ص ٨٦.

سر حيث شئت، وإذا ارتحلت..، واتجاه العودة أو الصُّدْر، وبين هذين الاتجاهين ينهض تحول دلالات المضى إلى دعاء بدور التعويذة أو الرقيا الشعرية، حتى لكأننا إزاء محاولة بالكلمات للسيطرة على قوى الطبيعة وتحريكها والتأثير فيها، وليس محض مصادفة أن يتوأكب السير وحلول النوار، وأن يتوأكب الرحيل وانهار المطر، بكل ما يعنيه هذا التوأكب من ترادف الخطاب - المملوح والخصب في تحيلة الشاعر، كما أنه ليس محض مصادفة أن يكون انكسار المتواليات الفعلية، وتصدير البيت الأخير بضمير الخطاب المنفصل (أنت الذى..)، إيذاناً بتحول الدلالة الدعائية الطليية، إلى دلالة إخبارية، تثبت الصفات ولا تقترحها، وتقررهما ولا تستحدثها، بغض النظر عما فى هذا التقرير من مقادير الحقيقة والادعاء.

لقد سبق أن افترضنا نوعاً من الارتباط بين مستوى الخطاب وماسعى أن يوصل إليه من إشعار بالعلاقة الحميمة بين من يرسل الخطاب ومن يستقبله، ونضيف هنا أن تلك الدلالة ذاتها يمكن أن تفسر بعض اللوازم التعبيرية التي تحفّ بهذا المستوى أو تنفرج عنه، ومن تلك اللوازم أساليب النداء والصيغ الإنشائية على وجه الخصوص، فحيثما يكون المقام مقام خطاب تلمس التركيز على هذه الأساليب والصيغ، كما تلمس الحرص على تقليبها عبر سياقات مختلفة، بغية تحقيق نفس الإيماءة أو قريب منها. لنقرأ بعض خطابات له لسيف الدولة، ولنتنبه - بخاصة - إلى التناف الخطاب بتلك اللوازم المشار إليها، منجّمة أو مجتمعة :

يامن يعزّ على الأعزّة جاره ويذلّ من سطواته الجبار
كن حيث شئت، فما تحول تنوّفة دون اللقاء ولا يشط مزار^(١)



دوايك يا سيفها دولة وأمرّك ياخير من يامر^(٢)



(١) المصدر السابق - ص ٨٧-٨٨.

(٢) المصدر نفسه - ص ٩٣.

رُويَدُكَ أَيُّهَا الْمَلِكُ الْجَلِيلُ تَأْتِي وَعُودُهُ مِمَّا تُتِيْلُ
وَجُودُكَ بِالْمَقَامِ وَلَوْ قَلِيْلًا فَمَا فِيهَا تَجُودُ بِهِ قَلِيْلًا^(١)

إِنْ يَكُنْ صَبْرُ ذِي الرِّزْيَةِ فَضْلًا فَكُنِ الْأَفْضَلَ الْأَعَزَّ الْأَجْلَا
أَنْتَ يَا فَوْقَ أَنْ تُعْزَى عَنِ الْأَحْ فَوْقَ الَّذِي يَعْزِيكَ عَقْلًا

يَا مَلِيكَ الْوَرَى الْمَفْرُقِ نَحْيَا وَمَعَاتَا فِيهِمْ، وَعِزًّا وَذُلًّا

أَيُّهَا الْبَاهِرُ الْعَقُولُ مَا يُنْزَكُ وَصَه فَمَا، أَتَعَبْتَ فِكْرِي، فَمَهْلًا^(٢)

فتجليات الخطاب في هذه النماذج - كما يتضح من الإشارات الخطية المرفقة -
تقرن بالصيغ الإنشائية، من ناحية، وبأساليب النداء، من ناحية أخرى، وهذا
الملمح بدوره يقضي بنا إلى ملمح جديد، فما دام الحديث قد تطرق إلى أساليب
النداء ودلالاتها، فإن تنمة هذا الحديث تقضينا الالتفات إلى حلقة الصفات التي
تدور في إطارها تلك الأساليب؛ ففي موطن القلب من هذه الحلقة يأتي النداء
بالمُلك، صراحة، أو بالمعنى: «يا أيها الملك الغاني بتسمية في الشرق والغرب، عن
وصف وتلقب، يا ملك الأملاك طرًا، يا أصيد الصيد، يا ملك الملوك ولا
أحاشي، أيها الملك الجليل، يا ملك الوري...»

وعلى إطار هذه الحلقة تتوزع جملة من الصفات التي ترتد إلى تلك الصفة الأم
ارتداد الفرع إلى أصله، كالكرم، والشجاعة، والعدل، ورجاحة العقل، وأصالة
النسب، وجميعها صفات كانت من أقاليم المدح في تراث الشعر العربي القديم^(٣)،

(١) المصدر السابق - ج٣ - ص ٣.

(٢) المصدر نفسه - صفحات ١٢٣، ١٢٢، ١٢٣.

(٣) أثرت روايات النقد الأرسطي في تقنين هذه الصفات ومشتقاتها في النقد العربي القديم، باعتبارها
دعائم لموقف المدح. انظر كتاب «الخطابة» لأرسطو - ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي - بغداد سنة ١٩٨٠م
- ص ٦٤.

وجميعها أيضا فضائل معنوية ونفسية، باستثناء قلة من الحالات تلوّن فيها المنادى بمعطيات الحواس، وبالذات تلك الحالات التي كان النداء فيها موجها إلى كافور. وهكذا يمكن من باب التقريب، والعزوف عن الإطناب، أن نتصور تجليات النداء ودلالاته في ضوء البيان التالي^(١):

الملك والسطوة	يا أيها الملك الغافى بتسمية عن وصف وتلقيب، يا ملك الأملاك طرا، يا أصيد الصيد، يا ملك الملوك ولاأحاشي، أيها الملك الجليل، يا ملك الورى
الشجاعة	يا من يعزّ على الأعزة جاره، أيها السيف الذى لست مغمدا، دوايك يا سيفها دولة، معقل فى البراز
السخاء	ياأكرم الأكرمين، يا بحر البحور، أيها الواسع الفناء، يا ذا الذى يهب الجزيل.
العقل	يا مُزيل الظلام عني، يا فوق أن تعزّي، أيها الباهر العقول، يا أعدل الناس.
معطيات حسية	يا رجاء العيون، روضى يوم شربى، أبا المسك ذا الوجه الذى كنت تأثقا إليه، أبا كل طيب لا أبا المسك وحده..

والمادة التي اعتمد عليها هذا البيان تتوزع عبر ثلاث عشرة قصيدة من شعر المنتهى، وهي تكفى للإقناع بأن أكثر صفات المنادى دوراننا هي تلك التي تتعلق

(١) تراجع المراجع الكاملة لأصول المقبسات التي يتضمنها هذا البيان في الجزء الأول من ديوان الشاعر، صفحات: ٣٦، ١٧٦، ١٨٢، والجزء الثانى، صفحات: ٩٣، ١٧٥، ١٨١، ٢١١، ٣٣٩، ٣٦٨، والجزء الثالث، صفحات: ٣، ١٢٣، ١٣٢، ١٣٣، ٣٦٦، ٣٧٠، ٣٩٢، والجزء الرابع ص ٢٨٩.

بالملك والسطوة، أما بقية الصفات فقد تفرقت - بالتساوى تقريبا - بين أهميات الفضائل المعنوية المدوح بها، كالشجاعة والسخاء والعقل، وهى فضائل لا يكتمل معنى الملك إلا باكتمالها. وقليل من هذه الصفات هو الذى يدور حول معطيات حسية.

ومثل هذا التقريب لا يتضمن - بطبيعة الحال - أحاديث الذات أو مناجيات القلب، تلك التى ترد عادة فى بعض افتتاحيات المتنسجى، كما لا يتضمن تلك الحالات التى يتوجه فيها النداء إلى المنادى باسمه الصريح؛ لأنه ليس من شأن الأعلام فى تلك الحالات أن تتمخض عن دلالة، وإنما هذا من شأن الصفات وما يرتبط بها أو يدل عليها من المعانى والأفعال والإضافات التركيبية.

ومن الملامح الصياغية التى تستوقف النظر فى شعر أبى الطيب ظاهرة التصغير. قد يكون لهذه الظاهرة جذورها - من الناحية النفسية - فيما اتسم به تكوين المتنهى من إحساس بالعظمة وتوكيد الذات، وقد تكون لها - أيضا - وشائج بموقفه من خصومه ومنافسيه على الصدارة الشعرية، غير أننا، وبغض النظر عن هذا التفسير أو ذاك، لا نتصور هذه الظاهرة على حقيقتها إلا إذا وضعناها فى مقابل تلك القسَمات الملحمية التى تتركب منها صورة المبدع عبر شعره، وهى صورة تتعدد فيها وجوه الكمال بتعدد زوايا الرؤية، فقد تنظر من إحداها فيطل عليك وجه الفارس الكامل، وقد تنظر من أخرى فيطالعك وجه الشاعر الكامل، وقد يتوارى هذا وذاك ليتجلى مكانها وجه الإنسان الكامل بنفسه وإن حارته الظروف. ولا شك أن تواتر وجوه المثال واتساع آمادها على هذا النحو قد يفضى - أحيانا - إلى تكوين صورة معكوسة فيما يتعلق بالآخرين، بحيث تبدو وجوههم - فى حدة الشاعر - أصغر قليلا، أو شائهة إلى حد ما، أو مموهة ببعض ظلال العتمة والتحريف.

والتصغير تغيير مخصوص فى بنية الكلمة، وهو من هذه الوجهة تحوّل صرفى محض، ولكنه من وجهة أخرى يعتبر وصفا فى المعنى، ومن هنا تأثيره فى الدلالة

الجزئية للكلمة، ثم في الدلالة الكلية للنسق اللغوي، وهما الأمران اللذان استوجبا دراسته ضمن الظواهر الأسلوبية.

ولعل مما يسترعى الاهتمام أنه برغم تنوع الوظائف الدلالية التي ينهض بها التصغير كتحقير شأن الشيء أو تقليل كميته أو تقريب زمانه أو مكانه أو منزلته^(١)، نرى أن أكثر هذه الوظائف دورانا في إبداع المتنبي تلك التي تقصد إلى تحقير الشيء أو التهوين من شأنه، وفي تلك الحالة نرى المواءمة كاملة بين وظيفة الصيغة (التصغير) ووظيفة النسق الشعري، باعتبار الأولى إحدى لبنات الثانية ومقدمة من مقدماتها، فحين يكون المقام مقام مواجهة مع فرد بعينه ترى التصغير يتناول اسم ذلك الفرد، بحيث يتولى السياق تسويق ذلك التصغير وتوفير السياات الهجائية التي تبرره وتضفي عليه قدرا من الإقناع والمنطقية :

أولى اللثام كُؤنْفِير بِمَعْلَرَة

في كل لؤم، وبعض العنر تفنيد

وذاك أَنَّ الفُحُولَ البِيضَ عَاجِرَة

عن الجميل، فكيف الحِصْنَةُ السُودُ^(٢)

فالتصغير هنا عنصر من عناصر الدلالة الهجائية التي تمخض عنها تكرار مادة « اللؤم » في البيت الأول، ثم القياس البرهاني المضمّر في البيت الثاني، وفي كليهما ما يجعل العلم المصغر حريّا بما أُسْبِغَ عليه من مهانة وصغار.

وحين تكون المواجهة مع غط تجمع بين أفرادها صفة مشتركة، ترى التصغير ينصرف إلى هذه الصفة دون تحديد لما صدقاتها، وقد تضاف إليها في هذه الحالة بعض التعوت السلبية التي تسهم في خلق المناخ الهجائي المقصود :

(١) لوظائف التصغير وصيغه يراجع : أحمد الحملأوى - شذا العرف في فن الصرف - الطبعة الثامنة

عشرة - مصر سنة ١٩٧١ - ص ١١٧

(٢) ديوان أبي الطيب المتنبي - ج ٢ - ص ٤٦

أذا الجود أعطى الناس ما أنت مالك ولا تعطينَ الناس ما أنا قائل
أفى كل يوم تحت ضيبي شؤيعر ضعيف يقاوينى، قصير يُطاول
لسانى بنطق صامت عنه عادل وقلبي بصمتي ضاحك منه هازل^(١)

« فالضعف » و « القصّر » يكشفان بعض سمات هذه الشاعرية الصغيرة المزعومة، ويبقى لتلك الأخيرة من دلالة العموم ما يستوعب - بشمول الصفة - هذا النقط من زعانف الشعر، دون تسمية أو تخصيص.

وقد يتسع نطاق موضوع التصغير حتى يستغرق أهل « هذا الزمان » جميعا :

أذمّ إلى هذا الزمان أهيلهُ فأعلمهم فذم وأحزمهم وغد^(٢)

وحتى تصبح العلاقة بين المبدع وأهل عصره علاقة تناقض لا يلتقى طرفاه إلا لقاء الأضداد، ولا يصير ثانيهما فى أولهما من عناصر السلب إلا ما هو فى حقيقته من عناصر الإيجاب، وسواء أكان التواء الرؤية على هذا النحو ناجما عن سوء النية أم سوء الفهم، فإنه فى الحالتين ليس محسوبا على الشاعر، بقدر ما هو محسوب له :

وإذا أنتك منمتى من ناقص فهى الشهادة لى بأفنى كامل
من لى بفهم أهيل عصر يدعى أن يحسب الهندى فيهم باقل^(٣)

لكأن المواجهة هنا بين الشاعر وأهل عصره جملة، فباقل، هذا الذى تحوّل بفعل السخرية إلى حيث أصبح حجة فى الحساب و المقدرة الذهنية، هو مثال للفهافة والعجز والحصر، فإذا كانوا قد ضلوا فى قيمته فكيف تُطلب منهم الإصابة فى قيمة الشاعر؟ بل كيف يُرجى منهم تمييز الجاهل من العالم والناقص من الفاضل؟

(١) المصدر السابق - ج ٣ - ص ١١٧

(٢) المصدر نفسه - ج ١ - ص ٣٧٤

(٣) المصدر نفسه - ج ٢ - ص ٢٦٠

وتنهض أساليب الشرط في شعر المتنبي بوظائف لا تقل في قيمتها عما عداها من الظواهر الأسلوبية، وبغض النظر عن تنوع الأدوات التي تنصدر تلك الأساليب، طبقاً لتنوع الدلالة من جهة، واختلاف مقتضيات الإيقاع من جهة أخرى، فإن هذه الأساليب في مجملها تهيم للبنية الشعرية ميزتين جوهريتين، الأولى: انسجام النسق وتعاقب صورة بحكم ما في معيار هذه الأساليب من تكرار، والأخرى: توتر هذا النسق باعتبار ما يتشكل بهذا المعيار من مادة، وما يؤديه في العمل الشعري من وظيفة. قد تقرأ في مدح هارون بن عبد العزيز الكاتب:

فإذا سئلتَ فلا لأنك مُحجَّجٌ وإذا كُتِمتَ وشت بك الآلاءُ
وإذا مُدِحتَ فلا لتكسب رفعة للشاكرين على الإله ثناءً
وإذا مُطِرتَ فلا لأنك مجذبٌ يُسقى الخصب ومُطَرَّ الدُماءُ^(١)

فيستوقفك تعاقب أساليب الشرط على نحو لا يكاد يتغير: إذا + فعل الشرط الماضي + تاء الفاعل المخاطب، ولكنك عند القراءة الثانية تلمس عدداً من التحولات التي لا بد أن تفضي إلى مثل هذا التغير، فبالإضافة إلى اختلاف الأفعال المشروطة مادة ودلالة، نجد أن الشرط الأول (فإذا سئلت) قد أجيب عنه بالسلب، اعتماداً على مفهوم المخالفة، على حين أن الشرط الثاني (وإذا كتبت) قد أجيب عنه بالإيجاب، أما الشرط في البيتين الثاني والثالث فقد أجيب عنه بالسلب كذلك، ولكنه اختلف أيضاً، لتعقيب السلب بمجملته احتجاجية توضح مفهوم المخالفة وتبرهن عليه؛ فالمدح لا يزيد الممدوح رفعة بقدر ما يرتد بعائده إلى المادح، كما يرتد شكر الخالق بثوابه إلى الشاكر، والمطر ليس تعبيراً عن حاجة الممدوح أو إجدابه، بدليل أن الخصب من الأرض يستقبل المطر دون أن تكون به حاجة إليه، وأن البحر ينال من هذا المطر مع كثرة مائه.

ودلالة الاحتجاج التي أفضى إليها الشرط في هذا النموذج تقودنا إلى ملحظ

آخر، ذلك أن كثرة من أساليب الشرط في إبداع المتن تكاد تستقطعها وظيفتان كبيرتان : إحداهما احتجاجية، يقوم فيها توالى الأقيسة الظاهرة والمضمرة بالبرهنة على الدلالة وإقناعنا بها، والأخرى استقصائية، ينهض فيها هذا التوالى باستيفاء الحالات، وتوازن الأقسام، بحيث يُخَيَّل إليك أن هذا التوازن يمتد عبر كل مستويات البنية الشعرية امتداداً رأسياً، مساوفاً بين الإيقاع والتركيب والدلالة. ولكى لا يكون حديثنا تهوياً في الفراغ، دعنا نقرأ نماذج هاتين المجموعتين «أ»،

«ب» من أساليب الشرط، قراءة مقارنة :

أ =	فإن تكن خُلِقْتُ أنثى لقد خُلِقْتُ	كريمةٌ غير أنثى العقل والحسب
	وإن تكن تَغْلِبُ الغُلباءُ عنصرها	فإن في الخمر معنى ليس في العنب ^(١)
أ ب =	إذا اعتاد الفتى خوض المنايا	فأهون ما يمر به السُحول
	ومن أمر الحصون لها عصته	أطاعته الخُزونة والسُّهول ^(٢)
أ ج =	في وجهه من نور خالقه	قُدر هي الآيات والرَّسل
	وإذا القلوب أبَتْ حكومته	رضيت بحكم سيوفه القُلل
	وإذا الخميس أبى السجود له	سجدت له فيها القنا الذُّبل ^(٣) .

أ ب =	إذا غدرت حساء وقت بعهدا	فإن عهدا ألا يدوم لها عهد
	وإن عشقت كانت أشد صباة	وإن فركت فاذهب، فافركها قصد
	وإن حقدت لم يبق في قلبها رضا	وإن رضيت لم يبق في قلبها حقد ^(٤) .
أ ب =	إن برقوا فالخُوف حاضرة	أو نطقوا فالصواب والحكم
	أو حلقوا بالغموس واجتهدوا	فقولهم : خاب سائل القسم
	أو ركبوا الخيل غير مرسجة	فلإن أفخاذهم لها حزم

(١) للمصدر السابق - ج ١ - ص ٩١

(٢) للمصدر نفسه - ج ٣ - ص ٥

(٣) للمصدر نفسه - ص ٣٠٦ - ٣٠٧

(٤) للمصدر نفسه - ج ٢ - ص ٤

أو شهدوا الحرب لاقحاً أخذوا من مهج الدارعين ما احتكموا^(١)
 ب ج = وإذا اهتر للنُدَى كان مجرا وإذا اهتر للوغى كان نصلا
 وإذا الأرض أظلمت كان شمساً وإذا الأرض أعلت كان ونبلاً^(٢)

فمناذج المجموعة «أ» توظف التوالى الشرطى توظيفاً برهانياً، ولكنها فى هذا البرهان تلجأ إلى بعض الأقيسة المجازية، المباشرة أو الملفوفة، بغية إحداث الدلالة المقصودة، فإذا لم يكن غريباً أن يتجاوز الفرع أصله لاختصاص الأول بمعنى ليس فى الثانى، فليس غريباً - من ثمة - أن تكون المرأة أنثى بخلفها وغير أنثى بعقلها ومناقبها، وأن تكون تغلبية الأصل، مع تحطّيبها فى وجوه الفضل لمفردات هذا الأصل (التمودج أ). كذلك إذا تحقق الأصعب تحقق الأسهل من باب أولى، فمن تعود اختراق أهوال المنية لم يعجزه اجتياز الوحول، ومن يتحكم فى الحصون لا تكرهه التلال والسهول (التمودج ب). وبالمثل إذا تحقق الأهم فليس بضائر أن يفوت المهم، ومن أطلق التماس الشيء اقتداراً لم يضره ألا يحصل عليه اختياراً (التمودج ج).

هذا على حين تعتمد نماذج المجموعة «ب» إلى توظيف التوالى الشرطى فى استغراق أجزاء الدلالة، كلّها أو بعضها، فتصل من البرهان إلى نحو مما وصلت إليه نماذج المجموعة الأولى، وإن يكن عن طريق مختلف، نعى استقراء الحالات وإستيفاء الاحتمالات والموازنة بين الأقسام، كما يتجلى فى التمودجين ب ١، ب ج بصفة خاصة، حيث تتوازن مستويات الإيقاع والتركيب والدلالة جميعاً، وحيث يستقل مركّب الشرط وجوابه بدلالته الجزئية عبر شطر شعري واحد، أو بالأحرى عبر جملة إيقاعية واحدة.^(٣)

(١) المصدر نفسه - ج ٤ - ص ٦٥ - ٦٦

(٢) المصدر نفسه - ج ٣ - ص ١٣٢

(٣) نقصد بالجملة الإيقاعية شطر البيت الشعري، فمن المعلوم أن ما يتضمنه الشطر من عدد التفعيلات وتواليها على نمط معين، هو نفس ما يتكرر فى بقية الأشر دون اختلاف جذري، اللهم إلا فى اعتبار القوافى التى تختم الأشر الثوانى من أبيات القصيدة.

ومع أن التوالى الشرطى يمثل فى جوهره ضربا من التكرار فى نسق التركيب، فإن ثمة من ضروب التكرار ما لا يرتبط بالشرط، وما يتجاوز نظام النسق التركيبى إلى المادة الأولية التى يشكّلها، نعنى الوحدات اللغوية المكوّنة له، سواء تناول هذا التكرار ألفاظا برمتها، أو مقاطع منها، أو بعض صورها الاشتقاقية، وسواء وقع هذا التكرار فى صدر التركيب الشعرى أو عجزه أو حشوه^(١)، والمهم فى كل هاتيك الحالات أن القيمة الإيقاعية التى يحققها التكرار فى شعر المتنبي ترجع فى الوضوح ما عداها من قيم التصوير والدلالة التى يتتجها التكرار ذاته، وإن كانت - بالطبع - لا تلغىها. هذا على حين نرى الآية معكوسة فى شعرنا الحديث، على سبيل المثال، حيث تطفئ تلك الأخيرة إلى حدّ يستغرق بلاغة التكرار ويكاد يطويها طيا، فلا يعود باقيا منها سوى رسيس خافت النبرة، هادئ الجرس، ذائب فى تلافيف الصورة فى معظم الأحيان.

فحين نسمع صوت عبد الوهاب البياق فى قصيدته «مسافر بلا حقائب» :

أبداً لأجلى، لم يكن هذا النهار
البابُ أغلق، لم يكن هذا النهار
أبداً لأجلى لم يكن هذا النهار
سأكون، لا جندوى، سابق دائماً من لا مكان
لاوجه، لا تاريخ لى، من لا مكان^(٢)

لن يجذب انتباهنا من القيمة الإيقاعية للتكرار سوى تردد «النهار» و «الكان» فى القوافى، أما بقية ترددات التركيب فقد انسربت داخل تجاعيد تلك الصورة، فى ذلك الوجه الليلي الملامح، المحاصر أبدا، الراحل أبدا، المسافر

(١) أهم الشكليون، ومن بعدهم النقيود، بدراسة ظاهرة التردد فى السية الشعرية، يد أن الخوض فى مثل هذه الدراسة ليس جديداً تماماً، فقد سبق أرسطو بالإشارة إلى بعض حوات هذه الظاهرة فى كتابه : الخطابة - المرجع الألف الذكر - ص ٢١٧.

(٢) عبد الوهاب البياق - أباريق مهشمة - بيروت سنة ١٩٥٥ - ص ٢١.

بلا حقائب وبلا عنوان، وكأنما لفظه هذا الوجود الجهم خارج أبعاد الزمان والمكان.

أما حين نقرأ قول المتنبي في رثاء أخت سيف الدولة :

فَلَيْتَ طَالَعَةَ الشَّمْسِينَ غَائِبَةً وَلَيْتَ غَائِبَةَ الشَّمْسِينَ لَمْ تَغِبْ
وَلَيْتَ عَيْنَ التِّي أَبَ النَّهَارِ بِهَا فِدَاءَ عَيْنِ التِّي زَالَتْ وَلَمْ تُؤَبْ
فَمَا تَقَلَّدَ بِالْيَاقُوتِ مَشَبَّهًا وَلَا تَقَلَّدَ بِالْهِنْدِيَةِ الْقُصْبِ
وَلَا ذَكَرْتُ جَمِيلًا مِنْ صَنَائِعِهَا إِلَّا بِكَيْتُ، وَلَا وَدَّ بِلَا سَبِّ^(١)

فسوف نلاحظ - لأول وهلة - أن التكرار لم يتناول تراكيب مجملتها، كما حدث في النموذج السابق، وكما يحدث في كثير من نماذج الشعر الحديث، بل تناول وحدات التركيب، مع المخالفة بينها في الوضع الإسنادي بالإثبات والنفي : غائبة - لم تغب، آب - لم تؤب، أو بتبادل الموضوع والمحمول : ليت طالعة الشمس غائبة، ليت غائبة الشمس لم تغب، أو بتغير المتعلقات : تقلد بالياقوت، تقلد بالهندية القصب، وهذه المخالفة ذاتها هي التي تجعل من دلالة التكرار في هذا النموذج وأمثاله من شعر المتنبي دلالة مضافة، على حين كانت في النموذج الذي سقناه من الشعر الحديث دلالة توكيدية، مع احتراس وحيد، وهو أن الإضافة المشار إليها تتحقق عبر الدلالة الجزئية لكل تركيب، بحكم ما فيه من مخالفة، أما التوكيد فيتحقق عبر الدلالة الكلية للقصيدة؛ إذ لا جديد في الدلالة الجزئية حين يتكرر التركيب برمته.

ولهذا المنظور الأخير صلة بما ذكرناه آنفا من وضوح القيمة الإيقاعية للتكرار في شعر المتنبي؛ إذ تسهم المخالفة، كما يسهم التماثل، في تغذية الإحساس بالموسيقى اللفظية للعبارة الشعرية، وما الإيقاع في جوهره إلا مزيج من المماثلات والمفارقات، التابع وصدع التابع، الوحدة والتنوع، وما التكرار بدوره إلا ضرب من هذا

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي - ج ١ - ص ٩١-٩٢.

المزيج مع اختلاف المقادير والأحجام؛ فقد يكون مظهر التماثل أكثر غلبة حين نقراً :

طال غَشِيَانُكَ الْكَرَاهِيَةَ حَتَّى قَالَ فِيكَ الَّذِي أَقُولُ الْحُسَامُ
وَكَفَتُكَ الصَّفَائِحُ النَّاسَ حَتَّى قَدْ كَفَتُكَ الصَّفَائِحُ الْأَقْلَامُ
وَكَفَتُكَ التَّجَارِبُ الْفَكْرَ حَتَّى قَدْ كَفَاكَ التَّجَارِبُ الْإِلَهَامُ^(١)

ف نجد أن دلالة الترقى من حالة إلى حالة لا تقنع بما في تكرار «حتى» من إيحاء إلى بلوغ الغاية، بل تضيف إلى ذلك تكرار معظم وحدات التركيب، باستثناء حذف المفعولات الثواني : الناس، الفكر، وتحويل الفاعلين إلى مفعولين : الصفائح، التجارب، مع استحداث فاعلين جديدين : الأقلام، الإلهام، وبهذه التغيرات اكتملت دلالة الترقى التي يلدها التكرار، وكأننا منها بإزاء سلم من القيم يتصاعد عبره الممدوح من القوة إلى الفكر، ومن الفكر إلى التجربة، ومن التجربة إلى الإلهام الذي يكفي صاحبه عن كل ضروب الطاقة البدنية والمعنوية.

وقد يكون التنوع أكثر غلبة، حين يجتزئ التكرار بمادة لفظية واحدة، يخالف بين مدخولاتها، أو يحورها بالتصريف في صيغ اشتقاقية مختلفة، مثلما نقراً في إحدى السيفيات :

ولقد رامك العُدَّة كما رام^(٢) فلم يجرحوا لشخصك ظلاً
ولقد رُمَتْ بالسعادة بعضاً من نفوس العدا، فأدركت كلاً
قارعت رمحك الرماح، ولكن ترك الرامحين رمحك عُزْلاً
لو يكون الذي وردت من الفجعة طعننا، أوردته الخيل قبلاً
ولكشفت ذا الحنين بضربٍ طالما كشف الكروب وجلي^(٣)

(١) المصدر السابق - ج ٤ - ص ٩٨-٩٩.

(٢) الضمير الذي اعتبرناه مدخولاً لهذا الفعل عائد على الدهر في أبيات سابقة.

(٣) المصدر نفسه - ج ٣ - ص ١٢٨-١٢٩.

فائتان من المواد المكررة في هذا النموذج لم تختلفا إلا بمدخولاتها :

رامك العدة - رام - رمت، كُشِفَ ذا الحنين - كُشِفَ الكروب، وواحدة حدث فيها الاختلاف بين التكرار والأصل بهمزة التعدية : وردت - أوردت، وأخرى تقلبت بين صيغ لفظية ذات أصل لغوي واحد : رمح - رملح - راعين. وفي جميع الحالات كان التكرار ظاهرة أسلوبية تتجاوز بالإلحاح عليها حجم الوقائع الأدائية العابرة، وإذا لم تكن فيما رصدناه من ملاحظها قناعة، فلن شاء أن يرجع إلى مزيد من نماذجها في تضاعيف المادة الشعرية التي اتخذنا منها موضوعا لهذه الدراسة.^(١)

وقد نتساءل مع نهاية هذا البحث عن جدوى دراسة الظواهر الأسلوبية مجتزأة من سياقها الشعرى الحى، وتزداد أهمية هذا التساؤل حين نتذكر أن ظاهرة ما، في نموذج ما، قد تكون استدراكا أو إضافة أو صدى لظواهر أخرى في أمهاتها من النصوص. بيد أن الحرج الذى يشى به مثل هذا التساؤل لا وجه له، ما دمتنا نؤمن بأن هذا النوع من النظر لا يصادر - ولا ينبغى له أن يصادر - على الدراسة الكلية لبنية النص عبر مستوياتها المختلفة، كما أن محظوراته تقل - أو تنعدم - إذا كان نتيجة قراءة شاملة ودموب لمصادر الظاهرة؛ إذ يصبح في هذه الحالة بمثابة استقطار دقيق لخصيلة ما تم رصده أثناء مراجعة النصوص، كل على حدة، كما تصبح هذه الخصيلة بدورها مدخلا موضوعيا لإعادة تذوق هذه النصوص في ضوء جديد. فإذا أضفنا إلى تلك الحقيقة الأخيرة أننا - كدارسين - نطلق في تقويمنا للأسلوب من تلك المقولة التى نمنحها « مبادئ كلية لمعطيات ذاتية »^(٢)، أدركنا أهمية مثل هذا المدخل من مداخل الدرس الأدبى، وصعوبته فى الآن ذاته.

(١) راجع - على سبيل المثال - الجزء الثانى من ديوان التنتي : ص ١٩٤، والجزء الثالث صفحات :

١٢٥-١٢٧، ١٧٤-١٧٥، والجزء الرابع : ص ٩٧، وغير هذه المواضع المشار إليها كثير.

G.W. Turner, Stylistics, Penguin Books, England, 1975, P. 233.

(٢) انظر :

واعتبار آخر يتعلق بطبيعة الإبداع، إذا كان سابقه يتعلق بطريقة النظر؛ ذلك أن الظواهر الأسلوبية، على اختلافها، وبما تتضمنه من عناصر التوازي والتقاطع، والانسجام والمفارقة، والتكرار والتنوع، تشكّل في السياق الشعري ما يشبه الأدوار أو الحزَم التعبيرية، وما يتخلل هذه الأدوار من مواضع الوقوف أو القطع، ومن مواطن الانتقال أو الاتصال - كل ذلك يضيف إلى الأداء طاقة الإيقاع الداخلي، ويقطع على البنية الشعرية طريق الثرثرة والاسترسال، ويفضي - في النهاية - إلى ما يُدعى بالأسلوب الثوري، ذلك الذي يعتمد على محاور التقسيم والمقابلة، والتوازن والازدواج. أما كيف تجلّت هذه المحاور في إبداع المتنبي، وكيف اختلفت بها أشكال القول وطرائق الأداء، فإن لذلك مكانه على صفحات البحث التالي من مباحث هذه الدراسة.

المبحث الثالث

تَقَابُلَاتُ الْبِنْيَةِ

لعل من أبرز الإنجازات التي حققتها الدراسات الأدبية في مرحلة « ما بعد الواقعية »،^١ هو عودتها مرة أخرى إلى توكيد المنظور اللغوي للظاهرة الأدبية، بعد أن شحِب هذا المنظور وحالت ألوانه في غمرة الافتتان بما وراء الظاهرة من قيمة تاريخية أو اجتماعية أو فكرية، ثم الغلو في تصنيف هذه القيمة طبقاً لمقولات الزمان والمكان، بكل ما يترتب على هذا التصنيف من إغراء بتحويل المبدعين إلى قوائم، وتأطير مخلوقاتهم الفنية داخل قوالب اتِّجَاهية جامدة.

واقع الحال أن القيمة في العمل الأدبي ليست كلَّ هذا العمل، وليست بديلاً له، وليست تلخيصاً لمعانيه، وليست حاصل جمع هذه المعاني في نهاية الأمر. إنها - بالأحرى - مستوى من مستويات البنية، يتولَّد من خلال التأثير المتبادل بين طبقات عديدة من الأداء، ويقدِّر ما تنهض إحدى هذه الطبقات الأدائية بوظيفتها كدالة Function للأخرى، تقوم هذه الأخرى بنفس الوظيفة بالنسبة لطبقة ثالثة، وهكذا تكون دلالة العمل عطاءً متجدداً لا يكتمل إلا باكتمال آخر لمسة فيه، بل لا يفنى تجدد عطائها حتى مع وهم الاكتمال؛ لأن كل قراءة للعمل تمنح المزيد من فرص الكشف عما يحكم نسيجه من علاقات، وعما تقوم به هذه العلاقات من وظائف، وما تنتج من دلالات يتمخض بعضها عن بعض، وتنداح صُغَرها في كُبرها اندياح الأمواج في نهر لا ينضب له معين.

وليس تولَّد القيمة الدلالية على هذا النحو هو المظهر الوحيد لما يتَّسم به العمل الأدبي من تعقيد وازدواج، فثُل هذا الازدواج يستغرق مستويات ذلك العمل على تنوعها، وإن يكن بدرجات مختلفة؛ لأن كل مستوى في نسبته إلى حدِّيه من بقية المستويات - سابقة أو لاحقة - لا يخلو من آثار هذا الازدواج، ومن قبل لحظ « فرويد Freud » بعض مظاهر هذا الازدواج من الناحية النفسية، حين فرق بين الـ « أنا ego » والـ « هي id »، ثم راح يتعقب تجليات هذه التفرقة في الرموز والصور التي تعبّر بها النفس عن تجاربها، مستنتجاً أنه ليست هناك صورة

ذات معنى واحد، فذاثما تحمل الصورة معها عكسها، وكثيرا ما يكون النقيض فيها مفتاحا لنقيضه، ولا يقتصر هذا على مجال الإبداع الشعري فحسب، بل يتجاوزه إلى ما عدها من أشكال التعبير الفني على وجه العموم^(١).

ولازدواج التعبير الشعري - بخاصة - أكثر من غاية، وليس أقل هذه الغايات أنه يضيف على البنية قدرا من التوازن، سواء على مستوى السياق وما عسى أن يرفد به الصورة الشعرية من خصوصية الإيحاء وثرء الدلالة، أو على المستوى الموقعى وما عسى أن يقتضيه من دقة انتقاء الصيغ والأشكال التركيبية، بحيث يعادل بعضها بعضا، أو يقابل بعضها بعضا، وبحيث يتكوّن منها - فى النهاية - ما يشبه الدفقات القولية أو الأدوار المقابلة antistrophes، كما كان يدعوها أرسطو، وهو يعنى بالأدوار جملا محدودة البدء والختام، ومعقولة الحجم طولا وقصرا، حتى يمكن إدراكها دون عناء، ومن نسق هذه الجمل أو الأدوار يتكون - فى نظره - الأسلوب الدورى الذى ينهض على محورين كبيرين : التقسيم والتقابل، «ومثل هذا الشكل - بتعبيره - يبعث على الرضا؛ لأن معنى الأفكار المتقابلة يُدرك بسهولة، لاسمًا إذا وُضعت هكذا، بعضها إلى جوار بعض، وأيضًا لأن لها تأثير الحجة المنطقية^(٢)»، بحكم ما يفضى إليه مفهوم المخالفة من دلالات استنباطية أو مضمرة.

وتوازن الصيغ - كما أشرنا - ظاهرة موقعية؛ من حيث إن الشاعر ينتخب من بين الأبنية اللفظية المرشحة للموقع أكثرها ملاءمة له وانسجاما معه، ولكن هذه الظاهرة لا تخلو - فى الوقت ذاته - من رعاية للمستويين الإيقاعى والتركيبى معا؛ لأن هذا الانتخاب مرهون بمقتضيات الوزن الشعري من ناحية، وبمقتضيات التركيب من ناحية أخرى. وكثيرا ما يكون العدول عن صيغة لغوية إلى صيغة أخرى لا بسبب أن هذه الأخيرة أكثر دقة فى نقل المعنى فحسب، بل لأنها كذلك

(١) انظر : Roy P. Basler. Sex, Symbolism and Psychology in literature, New Brunswick, Rutgers University Press. 1948.P 17.

(٢) الخطابة لأرسطو - ترجمة د. عبد الرحمن بدوى - مرجع سابق - ص ٢١٦-٢١٧.

تستجيب لفظ الإيقاع ودواعى الموسيقى الداخلية بما لا يستجيب به سواها، وكثيرا - أيضا - ما يحدث العكس، حين تفرض الصيغة على الإيقاع ضروبا من الترخّص العروضى بالحذف أو الإضافة أو التسيكين، فإذا تمّ التجاوب المنشود بين الإيقاع والصيغة دون قسر أو تكلف أنتج من سخاء الموسيقى الداخلية ما أنتجه قول أبي الطيّب في مدح على بن منصور الحاجب :

إِنْ تَلَقَّه لَا تَلَقَ إِلَّا قَسَطًا أَوْ جَحْفَلًا أَوْ طَاعَنَا أَوْ ضَارِبَا
أَوْ هَارِبَا أَوْ طَالِبَا أَوْ رَاغِبَا أَوْ رَاهِبَا أَوْ هَالِكَا أَوْ نَادِبَا
وَإِذَا نَظَرْتَ إِلَى الْجِبَالِ رَأَيْتَهَا فَوْقَ السَّهْلِ عَوَاسِلًا وَقَوَاضِبَا
وَإِذَا نَظَرْتَ إِلَى السَّهْلِ رَأَيْتَهَا تَحْتَ الْجِبَالِ فَوَارِسًا وَجَنَائِبَا^(١)

فالتوازن واضح بين صيغتي «قسطلا» - «جحفلا»، ثم بين صيغ أسماء الفاعلين في البيتين الأول والثاني، ثم بين صيغ جمع التكسير في البيتين الثالث والرابع. بل إن هذا التوازن يبلغ مداه حين نعيد قراءة البيتين الأولين بمخاطبة، حيث يتوأكب توازن الصيغة (اسم الفاعل)، وتوازن الأقسام المتمثل في تكرار «أو» + الصيغة، مع توازن الإيقاع المتمثل في معادلة كل قسم بتفعيلة واحدة من تفعيلات بحر الكامل.

وصحيح أن استغلال إمكانات التوازن التعبيري على هذا النحو لا يقتصر على نتاج المتنبي وحده، ولكنه بالنسبة لشاعرنا كان ملمحا عريضا من ملامح بنائه الفني، وهو ملمح يطرح نفسه في أكثر من مجال، وبأكثر من طريقة، فهو قد يتجلى على مستوى الصيغة كما رأينا، ولكنه في بعض الحالات قد لا يقتنع بذلك حتى يضيف إليه توازن التراكيب الشعرية في جملتها، واقرأ - إن شئت - تعليقه على حديث تلك الأعرابية التي استشهدت لديه بالمغيث العجلى :

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي - ج ١ - ص ١٢٦-١٢٧.

جاءت بأشجع من يُسمى وأسمح من
أعطى وأبلغ من أُملى ومن كَتَبَا
لَوْ حَلَّ خَاطِرُهُ فِي مُقْعَدٍ لَمْشَى
أَوْ جَاهِلٍ لَصَحَا أَوْ أَخْرَسِي خَطْبَا^(١)

أو قوله في مدح محمد بن سيار التميمي :

بنفسى الذى لا يُزْدهِى بخليعة
وإن كثرت فيها الذرائع والقصدُ
وَمَنْ بَعْدَهُ فَقَرٌ، وَمَنْ قَرَبَهُ غِنَى
وَمَنْ عَرَضَهُ حَرٌّ، وَمَنْ مَالَهُ عِبْدُ

مع الإلحاح على تشعيب الأسلوب بهذه الطريقة الدورية، حتى بعد الخلوص
من الحديث عن الممدوح الفرد إلى الحديث عن قومه في مجموعهم :

لَهُمْ أَوْجُهُ غَرَّ وَإِيدٍ كَرِيمَةٌ
وَمَعْرِفَةٌ عِدَّةٌ، وَالسِّنَّةُ لُدٌّ
وَأَزْدِيَّةٌ خُضْرٌ، وَمُلْكٌ مُطَاعَةٌ
وَمَرْكُوزَةٌ سُمْرٌ، وَمُقَرَّبَةٌ جُرْدٌ^(٢)

ولسنا نحقق أننا تعمدنا طرح هذه التماذج بالذات، برغم كثرة شواهد تلك
الظاهرة في المادة الشعرية المدروسة؛ لأن هذه التماذج إن برهنت على ثراء الإيقاع
الداخلي نتيجة لتوازن الصيغ والتراكيب، فإنها تُرينا إلى أى حد يمكن أن تعلو نبرة
هذا الإيقاع إذا بُلغ في تحقيق هذا التوازن إلى درجة الصرامة، ثم إلى أى حد
يمكن أن تطفئ جوهرة هذه النبرة واستواء تردداتها على تدفق الصورة واندياع

(١) المصدر السابق - ص ١١٢.

(٢) السابق - ص ٣٧٩، ٣٨٢.

النفس الشعري، الأمر الذي قد يغري المبدع - حتى ولو كانت له مثل قامة التنهي - بالوقوع في أسر مجازات مطروقة، أو تقارير مباشرة، أو تراكمات تعبيرية يجفّ فيها ماء الشعر أو يكاد.

ومن أهم تجليات هذه الظاهرة وأحراها بالعناية، ما يتعلق بازدواج الرؤية الشعرية وكثافة العالم الغني الذي يتحرك فيه المبدع، إلى درجة تجعل من هذا العالم نسيجاً مشتبك الخيوط، متعدد الطبقات، متماوج الألوان، فلا مكان فيه لصوت الشاعر إلا حيث يكون له رجع في أصوات الآخرين، ولا مكان فيه لصورته إلا حيث تستدعي صور الآخرين سالبة أو موجبة، بل إن صورة المبدع ذاته لا تبدو من خلال هذا العالم واحدة العطاء، فهي «تستر» بقدر «ما تكشف»، وهي تمنح القارئ «الخاص» ما لا يظفر به قارئ متعجل، يرقب المنظر عن بعد، ويقنع من طبقاته المتعددة بالوقوف عند السطح^(١)

وهذه الصورة «الساترة» «الكاشفة» تتجلى عند التأمل فيها متدثرة بعدد من الأغلفة والرتوش الإضافية، إلى الحدّ الذي يجعل من ذاتيتها مجرد اصطلاح، والذي يجعل من ضائير التكلم المقترنة بها مجرد أسلوب في العرض أو طريقة في الأداء، وحينذاك يصبح البحث في حجم دلالتها على واقع حياة الشاعر نوعاً من المصادرة؛ لأن صاحبها لم يكن حريصاً على تسجيل هذا «الواقع» بقدر حرصه على أن يرسم بهذه الصورة مثلاً يتفاه، أو هاجساً من هواجس الخوف يناوشه، أو راسباً من رواسب الاحباط يكاد يحول بينه وبين مثاله :

تَنسَى الْبِلَادَ بُرُوقَ الْجَوِّ بَارِقَتِي	وتكتفى بالدمّ الجارى من الدّيمر
رِدَى حَيَاضِ الرَّدَى يَا نَفْسُ وَأَتَرَكِي	حياض خوف الردى للشاء والنعم
إِنْ لَمْ أَذْكُ عَلَى الْأَرْصَاحِ سَائِلَةً	فلا دُعَيْتُ ابْنَ أُمِّ الْمَجْدِ وَالْكَرَمِ

(١) أشار جوستاف كوهن G. Cohen إلى هذا الضلوع في عطاء الصورة عند عرضه التطبيق لقصيدته

W.Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 253-254.

المقبرة البحرية لبول فاليري. انظر :

أَيْمَلِك المُلْك والأسياف ظامئة والطير جائعة لحمٌ على وَصَمٍ
من لَوْ رَأَى ماءً مات من ظمأً وَلَوْ مَثَلْتُ له في النوم لم يَنَمْ^(١)

لقد قاس بعض شراح المتن هذه الصورة - وأمثالها - بمدى مطابقتها للأصل، نعى بقدر دلالتها على واقع حياة الشاعر وشخصيته، وحين ظهر لهم حجم المفارقة بين الأصل والصورة حملوا هذه المفارقة على عمل المبالغة، ثم لاحظوا ما في هذه المبالغة من غلو وإسراف فوصموها بالادعاء ومجافاة المعقول، وسجل العكبري هذا الملحظ قائلاً: وهذا كلام مشبع بالحقيقة، حتى لو قاله أحد بني بويه، أو بني أرتق، أو بني أيوب، لنسب إلى ذلك، وهم ملوك الأرض وحماها، وأرباب المغازي وولاتها^(٢).

والمسألة في حقيقتها ليست مسألة «حماسة» أو مجافاة للمعقول، فليس من الضروري أن تكون «صورة الشخصية» تكراراً لواقع الشخصية، وحتى إذا بدا الأمر وكأن الشاعر يركّز على الملامح الذاتية لهذه الشخصية عن طريق إسناد الحديث إلى ضائير التكلم أو إضافته إليها: بارقتي، أذكك، دُعيت، مثلتُ، فإن هذه الملامح لا تعدو أن تكون خطوطاً في الصورة الفنية وليست توثيقاً للأصل؛ ومن ثم يخفت النبض الذاتي في حديث الشاعر لتصبح الشخصية المرسومة مجرد صورة^(٣) تقوم بوظيفتها في العمل مواكبة لغيرها من الصور الشعرية.

وحين تتحول الشخصية - على هذا النحو - إلى حيث تصبح صورة، أو لنقل، إلى حيث تصبح قناعاً فنياً، فإنها لا تجسد حرجاً في أن تستعير بعض القسبات والألوان التي ليست لها في واقعها، وقد يشتد بروز هذه القسبات والألوان إلى حد يضاف على الصورة شيئاً من المبالغة أو الإحالة الظاهرية، وواقع الأمر أن

(١) المصدر الأسبق - ج ٤ - ص ٤٧-٤٣.

(٢) شرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتيان في شرح الديوان - هاشم للصدر السابق - ج ٤ -

ص ٤٣.

(٣) لتحول الشخصية إلى صورة يراجع كتاب «تندال» الأنف الذكر - ص ١٠٨.

المبالغة في هذه الحالة ليست سوى ملمح من ملامح ذلك القناع الملحمي الذي أثرت الشخصية أن تتقنع به، وأن تطرح نفسها من خلاله. وليس أدلّ على ذلك من أن هذا الفارس الذي قضى بارقة سيفه بأكثر مما قضى بروق السحاب، والذي لو تراءى ماءً لامت دون ورده الظامئون، ولو تمثّل طيفاً لحالت مخافته دون لذيق المنام، هذا الكائن الخرافي نفسه هو الذي تنابه وساوس الخوف ودواعي الخشية، فيستعين على طردها بالاستحثاث والتجلد والتحريض :

رِدِي حياض الردى يا نفس وأتركي حياض خوف الردى للشاء والنعم.

وبمعنى ذلك، أولاً، أن البطولة المجتلاة في هذا النموذج ليست مطلقة، وإنما هي مقيدة بما يخالج النفس الإنسانية من بواعث التوجسّ والمراجعة، حتى وإن بدت صورتها الفنية في عمومها بخلاف ذلك، كما يعنى، ثانياً، أن النسيج الملحمي في هذه الصورة ليس أحاديّ الخطوط والألوان؛ إذ يوازنه ويزدوج به ذلك الخيط الإنساني البالغ الدقة، والذي تمثّل في استشعار الخطر حتى في أشد لحظات البطولة تغنيّاً بالدم الجارى والسيف الظامئ والطير الجائع، بل ربما لم يكن هذا التغنى في حقيقته إلا ردّ فعل لذلك التخوّف الذي كشف نفسه بمجرد التجلد والتحريض، نعنى أن هذه الملحمية في عرض الذات ليست إلّا الوجه الآخر من كيان جريح، كيان يغالّب الألم بالتصبر، ويعالج مرارة الإخفاق بالتعلل، فهو يتخلص من مغبة اللوم بإلقائه على الأيام، ومن رقة الحال بإسناد جريبتها إلى الليالي، ومن إحباط الآمال بقلة النصير وضآلة العون، وهو لا يتهى لطرح هذا الوجه الملحمي إلّا بعد أن يمهد له باعتذار هو أشبه بالاعتراف :

لِ اللَّيَالِي الَّتِي أَخْنَتَ عَلَى جِدْفٍ بَرَقَ الْحَالُ وَاعْظَرَنِي وَلَا تَلَمْ
أَرَى أَنَسَاءً وَمَحْصُولِي عَلَى غَمٍّ وَذَكَرُ جُودٍ وَمَحْصُولِي عَلَى الْكَلَمِ^(١)

وازدواج إجماعات الصورة على هذا النحو لا يتجلى فقط فيما تومئ إليه من

(١) ديوان أبي الطيب اللّتي - ج ٤ - ص ٣٩.

تناقض النوازع وصراع المشاعر، وتوترها بين التماسك والخسوف، وبين الإقدام والإحجام، بل إنه يتمثل بطريقة أكثر وضوحاً في ذلك التقابل الدقيق بين صورة الشاعر وصورة الآخر، تارة يكون هذا التقابل من قبيل توازن الأشياء وتكامل النظائر، حين يكون تقابلاً بين صورة المبدع المثالي في فنه، وصورة المملوح المثالي في سلطانه ومجده، وتارة أخرى يكون من قبيل تقابل الأضداد التي لا تجتمع إلا لتتأفر، وذلك حين يكون تقابلاً بين الشاعر وخصمه، أو بين المملوح وعدوه، وفي الحالتين نلاحظ قدرة البنية التقابلية على الإثارة والإقناع، كما نلاحظ طاقة الفنان في انتزاع أوجه المفارقة بين الكائنات والظواهر، وإذا كان «حسن الفروق» - بتعبير جوستاف لانسون^(١) - ميزة تسهم في تحديد أصالة المبدع وجلاء قيمته، فلا شك أن لأبي الطيب من كل هذا نصيباً موفوراً.

ولتقتنع بهذه الحقيقة يكفي أن تراجع مدائحه، فسوف تجد الكثير منها ينهض على مثل تلك المعادلة المقدرة بين وجهين يتشوق كل منهما بما ليس في الآخر، ويكتمل كل منهما بصاحبه اكتمال العملة بوجهيها، فلا تدرى هل كان الشاعر يضع عينه على مملوحه فقط، أم كان يجلو نفسه من خلاله، وهل كان يراه وحده، أم كان يرى نفسه معه :

خليلٌ إنَّ لا أرى غير شاعر فلم منهم الدعوى ومنى القصائد
فلا تعجبا إن السيوف كثيرة ولكن سيف الدولة اليوم واحد^(٢)

فتفرد الفنان بشعره برغم كثرة الأدعياء، لا يحاكيه ويتوازي معه إلا تفرد سيف الدولة برغم كثرة السيوف، وإن كان التوازي في هذه الحالة لا يفضي إلى التناقض والابتعاد، بقدر ما يفضي إلى التكامل والالتقاء، فكلما المتوازيين صحيح غير

(١) انظر: لانسون: منهج البحث في الأدب واللغة - ترجمة الدكتور محمد منلور - بيروت سنة

١٩٤٦ - ص ٢٣.

(٢) المصدر الأسبق - ج ١ - ص ٢٧١

متحل، وكلاهما مجد ينجذب فيه التفوق بالشعر إلى التفوق بالسلطان المنجذاب
الشبيه إلى شبيهه :

ناديتُ مجدك في شعري وقد صدّرتا يا غير مُتَّحِل في غير مُتَّحِل
بالشرق والغرب أقوام نحبهم فطالِعَاهُمْ وَكُونَا أَبْلَغ الرُّسُل^(١)

ولا يقتصر هذا التماثل من التقابل التكاملي على تصوير العلاقة بين المنتهى
وسيف الدولة على النحو المشار إليه في هذين النموذجين فحسب، بل إنه يتجلى
كلما كانت هذه العلاقة بين الشاعر ونموذجه إيجابية، وكلما كانت صورة « الآخر »
في هذه العلاقة صورة موجبة، وفي هذه الحالة يكون « استدعاء النظير » - نعني
صورة الشاعر - ضرباً من التعويض عما يفترضه موقف المادح من إحساس بالتدني
أو الخرج، الأمر الذي يجعل من أطراف العلاقة المذكورة عناصر متكافئة،
لا يصلح أحدها إلا بالآخر، ولا يَمُ كل منها إلا بحيث يكون مكانه من قرينه :

وجدتُ علياً وابنه خير قومه وهم خير قَوْم، واستوى الحر والعبد
وأصبح شعري منها في مكانه وفي عنق الحسنة يُسْتَحْسَنُ الْعَقْدُ^(٢)

وربما اقتضى المقام هنا إيضاحاً لا غنى عنه، فعلى المذكور ليس سيف الدولة
كما قد يتبادر إلى الذهن، وإنما هو عليّ الهمداني، وابنه هو الحسين بن علي
الهمداني، بيد أنك ترى، وبالرغم من اختلاف الأسماء، أن الأزواج بين المادح
والممدوح، ذاك بالشعر، وهذا بالفضل، مازال قائماً، وهو ما يضاف على الظاهرة
طابع الديمومة والتكرار، وما يجعل منها ملمحاً ثابتاً في الرؤية الكلية للشاعر،
وبخاصة فيما يتعلق من هذه الرؤية بناذج الملح، هذا - بالطبع - مع اختلافات
أدائية يتجلى بها هذا التقابل التكاملي كل مرة في ثوب جديد، ولعلنا لم ننس بعد
أن مجرد تنمية صورة الحسنة والعقد في عجز البيت الثاني من النموذج السابق قد

(١) المصدر نفسه - ج ٣ - ص ٨٤

(٢) المصدر نفسه - ج ٢ - ص ١٠

زوّد هذا التقابل بدلالة إضافية، حيث أصبح جمال القول مرهونا بأفضلية من يقال فيه، تماماً مثلما يربهن جمال العقد بجمال الحسنة التي تحمله في جيدها.

وإنه لمن الطريف أن ترى كيف تكتسب هذه الدلالة الإضافية طابعاً أدائياً مختلفاً حين يتوجه الشاعر بمدحيه إلى علي بن أحمد بن عامر الأنطاكي، قائلاً :

وما أنا وحدي قلتُ ذا الشعر كلّهُ ولكنْ لشعري فيك من نفسه شعرُ
وماذا الذي فيه من الحسن رونقاً ولكن بدا في وجهه نحوك البشر^(١)

فتلاحظ مرة أخرى كيف يسخر الشعر بنفسه كلما اقترن بسخاء القيمة التي يمثلها النموذج المدح، حتى ليستمد من هذه القيمة ما يتمتع به من ملاحه وحسن، وحتى لكانه شعر من وجهين، شعر من حيث هو، وشعر من حيث إن هذه القيمة موضوع له، وهكذا يغدو اجتلاء الجمال الفني مقيداً بجمال النموذج الذي يُحتل من خلاله، فلا ظهور للأول - فيما يتصور الشاعر - إلا بموضعه من الثاني، ولا تمام لها معاً إلا بتام المواءمة ودقة الاقتران.

ولا ينفك الأمر بتقابلات البنية عند هذا الحد، فمن البدهي أن الصورة مثلما تستدعي النظر، قد تستدعي التقيض، وأن التقابل مثلما يكون بالتكامل، قد يكون بالتفاضل، نغني أن صورة الشاعر إذا بدت بكامل طاقتها على الإقناع حين تزود بصور المجد والفضل والسلطان ممثلة في النموذج المدح، فإنها قد لا تقل إقناعاً إذا قوبلت بالصورة السلبية التي يرسمها الشاعر لخصومه وعادليه، دون تحديد أو تسمية - في معظم الأحوال - لأولئك أو هؤلاء.

وإنه لأمر مثير للاهتمام حقاً أن نتأمل هذا النمط الأخير من تقابلات البنية، وأن نلاحظ تحليات العلاقة بين طرفيه إيجاباً وسلباً، لنرى كيف أن الشاعر ما يكاد يتنبأ للحديث عن نفسه حتى يشير إلى أعدائه صراحة أو إيماء، وما يهم

بأن يضيف إلى تلك سمة من سمات الكمال حتى يبادر إلى نفيها عن هؤلاء، وكان هذه المفاضلة الدائبة تشكّل العصب الداخلي لبناء القصيدة وتحكم مساره، كأننا ما كان قدر هذه المفاضلة من الوضوح والاستتار، فقد تكون مباشرة جهيرة يعلنها مطلع القصيدة في تقرير وحسم :

أفاضِلُ الناس أغراضُ لِدَا الزَّمَنِ يخلو من الهمّ أخلاهم من الفِطَنِ
وإنما نحن في جيلٍ مَسْوَسيَةٍ شرٌّ على الحرّ من مُقَمٍّ على يَدِنِ
حولى بكلّ مكانٍ منهم خِلَقٌ تُخْطِي إذا جثت في استهْماها بِعِنِ
لَا أَقْتَرِي بلدا إلا على غَرَرٍ ولا أَمُرُّ بِخَلْقِي غيرِ مُضْطَهِينِ
ولا أعاشر من أَملاكهم أحداً إلّا أَحَقُّ بضرب الرأس من وَثْنِ^(١)

إذ ما يكاد يربط بين الأفاضل والهن، حتى يسارع إلى النقيض بالربط بين الخلو من الفطنة والخلو من المصوم، يتم مضي في تغذية هذا التناقض بالمقابلة بينه - أي الشاعر - وبين جيله، أو إن شئت الدقة بين الحرّ وهؤلاء الذين يتساوون في الاصطلاح عليه بالشر كما تصطلح العلل على البدن، وتغريه الصورة السلبية للآخرين بالاسترسال فيقنع من نقيضها الإيجابي بضائر التكلم في صدر كل بيت : حولى، لا أقترى، لا أعاشر، على حين تستأثر هذه الصورة السلبية ببقية الجهد؛ فهم خلق منكورة، وهم كالأنعام في استلاب العقل، وليس فيهم من لا يجتهد في اصطناع الضغينة تجاه الشاعر، حتى لا يكاد يسافر من بلد إلى بلد إلا على إحساس دائم بالخطر، وحتى ملوكهم، أو بالأحرى من عاشر الشاعر منهم، لا يفضلون الأصنام في شيء، وإن كانت رموسهم أولى بالاجتثاث من رموس الأصنام.

ومعظم هذه الدلالات السلبية في الصورة الأنفة واضح، يفصح عنه ملفوظ العبارة ومنطوق التركيب، ولكن بعضها من الدقة والرفافة بحيث يحتاج إلى لطف

في التأني وروية في النظر، وتأمل على وجه الخصوص إجماء هذه الألفاظ التي تمثل بظلالها السلبية ما تمثله البقع في التصوير الحديث : «سواسية»، «خلق»، «خلق»، لتجد أن الأول لم يفد معنى التساوي فحسب، بل أضاف إليه نقي العبارة وافتقاد التفرد بين أفراد هذا الجيل على وجه العموم، وأن الثاني والثالث قد اكتسبا من السياق ومن دلالة التتوين على التنكير ما يضفي عليهما ضرباً من المهجنة والبشاعة والتفجير.

وهذا التوازن الذي بدأ بالمقابلة الجهرية بين الأضداد، ثم انتهى لصالح التركيز على الصورة السلبية، يظل مستمرا في القصيدة، وإن يكن بدرجات متفاوتة الوضوح، حتى يثول إلى ما يشبه التداعيات الحكيمة الموجهة، والتي تؤدي باللمحة والإشارة ما كانت تؤديه سابقاتها بالذكر الصريح، وتقول بالصفة والمغزى العام ما كانت تقوله تلك بالتسمية والمباشرة :

قد هَوَّنَ الصَّبْرُ عِنْدِي كُلَّ نَازِلَةٍ	وَلَيْنَ الْعَزْمُ حَذَّ الْمَرْكَبِ الْخَشِينِ
كَمْ مَخْلُصٍ وَعُلَا فِي خَوْضٍ مَهْلِكَةٍ	وَقَتْلَةٍ قُرِنَتْ بِالذَّمِّ فِي الْجُبْنِ
لَا يُعْجِبُنِ مَضِيماً حُسْنُ بَزَرَتِهِ	وَهَلْ يَرُوقُ دَفِيناً جُودَةُ الْكَفَنِ
لَهُ حَالٌ أَرْجِيهَا وَتُخْلِفُنِي	وَأَقْتَضِي كَوْنَهَا دَهْرِي وَمِطْلُنِي
مَدَحْتُ قَوْماً وَإِنْ عَشْنَا نَظِمْتُ لَهُمْ	قَصَائِدُاً مِنْ إِنْثِ الْخَيْلِ وَالْحُصْنِ ^(١)

وصحيح أن الخلاص والعلو لم يردا باعتبارهما صفة صريحة من صفات الصورة الإيجابية للشاعر، كما أن القتل المقرون بالذم والجبن لم يأت صفة صريحة من صفات الصورة السلبية، وبالمثل كان الحديث عن الذل مع جمال الهيئة وحسن الثياب مصبوباً في قالب الحكمة الخالية من أي تحديد، كما كان الحديث عن هؤلاء الذين قيل في مدحهم من الشعر ما لا يستحقون حليداً عن مجرد «قوم» بلا تسمية أو تعيين، بيد أن ربط تداعيات البنية بعضها ببعض، وقرن كل جزئية

بالأخرى، ربما أعان في ردّ كل عنصر من العناصر المشار إليها إلى مكانه من الصورتين الكبّيرين المتقابلتين: صورة الشاعر، وصورة الآخرين.

أكثر من هذا، قد تشعر حين تقرأ بعض المداخل، وبخاصة تلك التي قيلت في سيف الدولة أو كافور، أن صورة الآخر - أو الآخرين - لا تكاد تغادر خلفية المشهد الشعري، حتى لو بدا أن هذا المشهد خالص في أساسه للعلاقة بين الشاعر ومدحوه، وحينذاك تصبح عناصر الرؤية الشعرية شبه مثلية، ففي إحدى زواياها صورة الشاعر، وفي ثانيها صورة المدح، وفي ثالثها صورة «الآخر» بكل ما ينتجه تقابل الزوايا على هذا النحو من إحساس بالمفارقة، وبكل ما تحدّثه هذه المفارقة من دلالات تختلف - بداهة - باختلاف السياق الشعري.

وهذا التعدد في أبعاد البنية يفترض من المتلق أن يقرأ القصيدة وبعض اهتمامه موجه إلى هذه الإيماءات الحاططة التي تشير - ولو من بعيد - إلى تلك الركيزة الثالثة من ركائز الصورة. فحين نطالع ذلك النداء الذي يتوجّه به الشاعر إلى كافور سنة ست وأربعين وثلاثمائة، أي بعد رحيله عن سيف الدولة بقليل:

فيايها المنصورُ بالجَدِّ سعيُّه	ويايها المنصورُ بالسعي جَدُّه
تولّى الصِّبا عني فأخلفت طيِّبه	وما ضرّني لما رأيْتُكَ فقُدُّه
لقد شبَّ في هذا الزمان كهُولُه	لديك، وشابت عند غيرك مُرْدُه
ألا لَيْتَ يومَ السَّيرِ يُخبرُ حرُّه	فتسألُه والليل يخبرُ برْدُه
وليتك ترعاني وخيران مُعرِّض	فتعلمُ أني من حُسامك حُدُه
وأنى إذا باشرتُ أمرا أُرِيْدُه	تدانت أقاليمه وهان أَشُدُّه
وما زال أهلُ الدهرِ يشْتَبِهونَ لي	إليك، فلَمَّا لَحْتُ لي لاح فرْدُه ^(١)

نجد أن اقتران صورة المنصور - كافور - بصورة من يخلص في نصرته - الشاعر الفارس - لم يستطع، على الرغم من أولويته وانفساح مداه التعبيري، أن

يجب ظلّ «الثالث» الذى يقبع فى خلفية المشهد، والذى يتراءى عبر إشارات متقطعة فيها من المواربة أكثر مما فيها من التصريح. ولنعد فى هذا الضوء إلى قراءة قوله : «وشابت عند غيرك مرده»، وقوله : «وليتك ترعائى وحيران معرض»، على حين أنه بمصر «وحيران». الذى يذكره ماء بالشام^(١)، وقوله : «ومازال أهل الدهر يشتبهون لى...» ترى هل يمكن ضمّ هذه الاعماءات الموزعة بحيث يتوفر منها جميعا ما يوحى بصورة ذلك «الأخر» الذى يعترض بين الشاعر ومعدوحه؟ وهل يحتاج الأمر إلى كبير عناء فى الربط بين هذا الآخر وسيف الدولة الذى كان الشاعر آنذاك ما يزال حديث عهد بفراقه؟

ولعل لهذه النظرة التى ترقب صورة «الآخرين» حتى وهى فى أكثر اللحظات تمحّضا للمدح، وخلوصا له، وعكوبا على رصد الوشائج التى تربطه بالشاعر، نقول : لعل لها صلة بما نلاحظه فى شعر المتنّى من ثراء المادة اللغوية التى تتقلب فى دلالاتها بين الحسد والحاسدين، والشهامة والشامتين، والجهالة والجاهلين، والعداوة والأعداء، وزعائف الشعر وأدعيائه واللائذين باسمه وإن لم يكن لهم من حقيقته نصيب.

ومما يلفت النظر أن تعترضنا هذه الدلالات السلبية ليس فى مواقف الهجاء المباشر فحسب، بل وأحيانا فى نسق بعض التجارب التى يمتزج فيها المديح بنبرة عاطفية واضحة، والتى تتراوح فيها تحولات الأسلوب بين المديح والغزل، وبين تصعيد مكانة المدح من حيث هو مستحق للفضل بصفاته، وتصوير مكانة فى قلب المادح من حيث هو مستحق للحب بذاته، فإذا كان هذا الحب يكتم على الرغم من صدقه ووضوح الدلائل عليه :

ما لى أكتّم حبا قد برى جسدِي

(١) حيران : ماء بالشام، بالقرب من سلمية. أنظر شرح العكبرى للمصدر الآنف الذكر - هامش

فإن صورة الآخرين لا تلبث أن تتداعى معكوسة في تلك « الأم » التي تتظاهر بالحب وتضمّر الضغينة :

وتدعى حبّ سيف الدولة الأمم

وإذا كان المقام مقام حديث عن العدل في المعاملة، وما يقتضيه ذلك من سداد الحكم وفطنة النظر، فإن ادعاء « الآخرين » لا يلبث أن يتراءى لنا في صورة حسية جديدة، صورة الشحم الذي يبدو من حيث الظاهر آية من آيات العافية، حتى إذا أصبح موضوعاً لذلك النظر المتفطن تكشف عن ورم وسقم دفين :

أعيذها نظراتٍ منك صادقة أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

وربما لم تكن مسافة الخلف بين هذه الصحة الظاهرية والسقم الدفين بأقل منهلين الحب المكتوم والحب المدعى، أو بين الشاعرية الحقة والشاعرية المزعومة، بل ربما لم يكن الادعاء والزعم في الحالتين إلا مظهرًا من مظاهر تلك السلبية التي تتلون بها صورة الآخر عبر مساحة القصيدة، تارة على شكل ورم، وتارة أخرى في شخصية الجاهل الذي يغترّ بحلم الحلم - أو الشاعر - حتى إذا أخذ هذا الحلم لم يقلته :

وجاهل مدّه في جهله ضحكى حتى أنه يد فراسة وفم

وتارة ثالثة في تضاعيف إيماءات خاطفة وأسلوب تعريض لا يجدد بالاسم وإن أوحى بالصفة :

إن كان سرّكم ما قال حاسدنا فما لجرح إذا أرضاكم ألسم
بأى لفظ تقول الشعر زعنفة تجوز عندك لا عروب ولا عجم^(١)

ومثل هذه الإيماءات الخاطفة - على إيجازها - لا تقلّ عن كل ما سبقها في وضوح الدلالة على ما أشرنا إليه من تقابلات البنية وتوازن زوايا الرؤية، ويمكنك

(١) يراجع النص الكامل لهذه القصيدة : المصدر السابق - ج ٣ - ص ٣٦٢-٣٧٤.

أن تتأمل على وجه الخصوص دقة الاقتران بين عناصر ذلك التركيب الشعري المقتضب : «مرّكم ما قال حاسدنا»، حيث يشير كل من ضمير المخاطب والاسم الموصول وضمير المتكلم إلى واحدة من هذه الزوايا : النموذج المدح ممثلاً في ضمير المخاطب، والآخر ممثلاً في فاعل الصلة «حاسد»، والشاعر ممثلاً في ضمير المتكلم المضاف إليه. ثم ما تلبث هذه العناصر جميعاً أن تندمج في وحدة تصويرية كاملة : «لما لجرح إذا أرضاكم ألم»، فترى كيف تحول الحسد إلى جرح، ولكنه جرح يندّ عن طبيعة الجراح بتعالى المبروح على الألم من ناحية، ويوقعه في حيز رضا الجراح من ناحية أخرى.

ألا يعنى هذا أن ظواهر التقابل والازدواج تفرض نفسها حتى على أدقّ مكوّنات البنية الشعرية ؟

المبحث الرابع

مستوى الصورة في البنية الشعرية

تناول بعض الدراسات الحديثة مفهوم البنية الشعرية في ضوء ما تطرحه هذه البنية من دلالة إعلامية Informative وتصويرية imaginative، ويفترض هذا النوع من الدراسات أن العمل الشعري مركب إبداعى يبدأ من نواة دلالية ذات طبيعة إعلامية مباشرة، بها تتحدد هوية الموضوع ونوع المعلومة التى يقدمها إلى المتلقى، ولكن هذه الدلالة المباشرة تظل بعيدة عن إحداث الأثر الفنى المنشود ما لم تكتمل بدلالة أخرى إضافية، دلالة ذات طابع وجدانى محض، وتلك هى الدلالة التصويرية، وحين تنمو الدلالة الأولى، وتتعدد مكوناتها، وتنداح فى تلك الأخيرة، نكون قد حصلنا على المركب الإبداعى.^(١)

وعلى الرغم من أن مثل هذا المدخل يقنع بإعطاء الدلالة التصويرية قيمة إضافية، على حين أنها أصيلة فى العمل الشعري وليست مجرد توكيد له، فإن مما يُذكر له أنه احتفظ للتعبير المباشر ببعض الأهمية التى أصبحت تستأثر بها - أو تكاد - الصورة الشعرية، بل إنه جعل دلالة هذا التعبير قادرة على التحول إلى دلالة تصويرية متى توفر للشاعر من رحابة الرؤية الفنية ما يعين على توظيف هذا التحول، أو لنقل تطويعه، طبقاً لمقتضيات تلك الرؤية وتتوَع مستوياتها البنائية.

هكذا ترى أن الدلالة المباشرة حين بلغت غايتها من تصعيد النموذج الممدوح بالتسوية بين الحاضر والغائب فيما ينالان من فضله :

هذا الذى أبصرت منه حاضرا مثل الذى أبصرت منه غائباً

أصبح المقام مهياً لتجسيد هذه التسوية عبر طريقة فنية أكثر إقناعاً وأقوى احتجاجاً، طريقة تلجأ إلى البرهنة بالمحسوس على ما حاولت سابقتها أن تقوله بالمباشرة والتقرير، ومن ثم ينفصح المجال أمام تدفق تشبيهى تتعاقب صوره أمام

(١) لمزيد من التفصيل فى قيم الدلالة المباشرة والدلالة الإضافية فى العمل الأدبى يرجع :

ب.م. روتين : الإعلامية والفنية، دراسة فى كتاب : التفوق الفنى (بالروسية) - الجزء الأول - لينينجراد سنة

١٩٧١ - ص ١٢٠ وما بعدها.

بصورة التلقى بما يغذى فكرة التسوية أو عموم الفضل الذى لعب منذ البداية دور
المثير الأصلي :

كالبدر من حيث التفت رأيتَه يهذى إلى عينيك نورا ثاقباً
كالبحر يقذف للقريب جواهرأ جوداً، ويبعث للبعيد سحائباً
كالشمس في كبد الساء وضوءها يغشى البلاد مشارقا ومغاربا^(١)

وهذا يعنى أن المثير الأصلي الذى حرصت الدلالة المباشرة على تسميته في
البيت الأول حين عدلت في عموم الفضل بين حالتي الحضور والغياب، قد تخلق
من جديد في معادل تصويرى تختلف أشكاله وتنوع، ولكنها تتفق جميعاً في ملح
فكرة المكان واندياح أثر الممدوح عبره اندياحا يبلغ حد الشمول والاستغراق : من
حيث التفت رأيتَه، يقذف للقريب ويبعث للبعيد، يغشى البلاد مشارقا ومغاربا،
وكأن هذا الاستغراق المكانى يكمل ذلك الاستغراق الزمانى الذى عبرت عنه الدلالة
المباشرة في التسوية بين حالتي الحضور والغياب.

ولكن هذا الملمح - على طرافته - لا يمثل كل ما يعنيه ذلك النموذج وأشباهه
من شعر المتنبي، لأن أماننا مجموعة من التدايعات التشبيهية : البدر، البحر،
الشمس، لا يؤلف بينها سوى ما يدعوه كولردج « طبيعة التداعى المنسابة »^(٢)؛
فعقل الشاعر مشحون بالذكريات، والمتراپطات، والرؤى، وهذه الطبيعة هى التى
تقوم بالجمع بين كل تلك العناصر ومزجها في صور متعددة وأشكال فنية مختلفة.

ومن الملحوظ أن مثل هذا التداعى لا يعم - بالنسبة للمتنبي على الأقل -
بطريقة « التصوير الحر » التى ولع بها السرياليون في انتقالاتهم المفاجئة وتحريكهم
لعناصر الواقع فيما يعرف بالخلط الزمانى والمكانى، بل إنه يتجلى محكوماً بوحدة

(١) ديوان أبى الطيب المتنبي - ج ١ - ص ١٢٩-١٣٠.

(٢) انظر في طبيعة التداعى كما فهمها كولردج :

إلزابيث درو : الشعر، كيف تفهمه وتنطقه - بيروت سنة ١٩٦١م - ص ٦٠ - ٦١.

الإطار الذى يقرن بين عناصر هذا التداعى على الرغم من اختلافها وتنوعها. قد يكون هذا الإطار تراثيا كما رأينا فى النموذج السابق، حيث قام المحفوظ التراثى بدور هام فى تغذية خيال الشاعر بجملة من المترابطات التى أُلحَّ عليها من قبله من الشعراء، وقد تكون وحدة هذا الإطار نابعة من وحدة المجال الذى تتحرك فيه عناصر الصورة، كقوله :

أُعْزِمِي طَالَ هَذَا اللَّيْلُ فَانْظُرْ	أُمْنِكَ الصَّبْحُ.. يَفْرُقُ أَنْ يَثُوبَا
كَأَنَّ الْفَجَرَ حَبَّ مَسْتَرَارًا	يُرَاعَى مِنْ دُجَّتِهِ رَقِيبَا
كَأَنَّ نَجْمُومَهُ حُلَّى عَلَيْهِ	وَقَدْ حُدِّيتْ قَوَائِمُهُ الْجَبُوبَا
كَأَنَّ الْجَوْ قَاسِي مَا أَقَاسِي	فَصَارَ سَوَادُهُ فِيهِ شَحُوبَا
كَأَنَّ دُجَاهَهُ يُجَيِّدُهَا سُهَادِي	فَلَيْسَ تَغْيِبُ إِلَّا أَنْ يَغْيِبَا
أَقْلَبُ فِيهِ أَجْفَانِي كَأَنَّ	أَعْدَبَهُ عَلَى الدَّهْرِ الذُّنُوبَا ^(١)

يفرق بين هذا النموذج وسابقه أن التداعى - باعتباره أساسا للصورة - لا يتجاهل التأثير الأصيل أو يعتبره فى حكم المسكوت عنه، بل يعكف عليه بالتشقيق والتعقب، بما لا يخرج - فى كل الأحوال - عن دائرة هذا التأثير، نعى أن الحديث المباشر عن طول الليل لم يته إلا وقد استدعى سلسلة من العناصر التصويرية التى ترتبط به والتى تتفق معه فى وحدة مصدرها من الطبيعة : الفجر والنجوم والجو والدجى، وقد قامت وحدة المصدر هنا، كما قامت وحدة الإطار التراثى هناك، بدورها فى توكيد دلالة التداعى، وربما دفعنا هذا إلى القول بأن مثل هذه التدفقات التشبيهية لم تكن إنشائية على إطلاقها، بل أفضت - فى بعض الأحيان - إلى نوع من التراكم الذى تتراصف عناصره على توكيد الفكرة الواحدة ثم لا تزيد.

على أن ما ينبغى التنبيه إليه هنا فى تراث المتنسى من الصور الشعرية،

(١) ديوان المتنسى ج ١ - ص ١٣٩-١٤٠، والجيوب فى هيت الثالث وجه الأرض، أو الغليظ من

ليس فقط ذلك التدفق التشبيهي، وما عسى أن يمنحه من قيمة توكيدية، بل هو حس المفارقة في بناء الصورة على متناقضات يتولد من مجرد الجمع بينها على صعيد واحد ضرب من المباغطة التي تفجأ الملقى وتثرى مشاعره.

ولا نعني بذلك - فقط - تلك المفارقات الجزئية التي يتصيداها الشاعر حين يقرن - مثلاً - بين شهرة كافور ولونه فيخرج منها « بشمس منيرة سوداء »، أو حين يوازن بين « بيض الملوك » و « لون الأستاذ » فيجعل من الثاني - على سواده - أمنية للأولين^(١)، وإنما نعني - قبل ذلك وبعده - حس المفارقة حين يتجسد في قالب من الرؤية الفنية المركبة، فيشف عن إدراك الشاعر لإيقاع الأشياء، وخاصية التمايز فيما بينها، ثم يدقّ هذا الإدراك ويعمق ويمتد ليتحول إلى موقف للمبدع تجاه ظواهر الوجود مجتمعة أو موزعة. وقبل أن نسترسل في تفصيل ما نفهمه من بناء المفارقة التصويرية على هذا النحو، يحسن أن نقرأ هذا المفتاح الذي صدر به إحدى كافورياته :

حمر الحلى والمطايا والجلايب	من الجاذر في زى الأعارب
فمن بلاك بتسهد وتعذيب	إن كنت تسأل شكاً في معارفها
تجزى دموعى مكروباً بمسكوب	لا تجزى بضئى بى بعدلها بقر
منعة بين مطعون ومضروب	سوائر، ربما سارت هودجها
على نجيع من الفرسان مصوب	ورتما وخذت أيدى المطى بها
أذهى وقد رقدوا من زورة الذيب	كم زورة لك في الأعراب خافية
وأنتى وياض الصبح يُقرى بى	أزورهم وسواد الليل يشفع لى
وخالفوها بتقويض وتطين	قد وافقوا الوحش في سكتى مراتها
وصحبها، وهم شر الأصاحب	جيرانها، وهم شر الجوار لها
ومال كل أخيد المال محروب	فسؤاد كل محب في يوتهم

(١) الإشارة هنا إلى قصيدته في نهضة كافور يدار بناها. ديوانه - ج ١ - ص ٣٢-٣٦.

مَاؤُجْهِ الْحَضَرِ الْمُسْتَحْسَنَاتِ بِهِ كَأَوْجْهِ الْبِدَوِيَّاتِ الرَّعَائِبِ
 حُسْنُ الْحَضَارَةِ مَجْلُوبٌ بِطَرِيقِ وَفِي الْبِدَاوَةِ حُسْنٌ غَيْرُ مَجْلُوبٍ
 أَيْنَ الْمَعْيُزِ مِنَ الْأَرَامِ نَاطِرَةٌ وَغَيْرُ نَاطِرَةٍ فِي الْحَسَنِ وَالطُّيْبِ؟
 أَفْدَى غِلْبَاءِ فَلَاةٍ مَاعَرَفْنِ بِهَا مَضْغُ الْكَلَامِ وَلَا صَنِغَ الْحَوَاجِبِ
 وَلَا بَرَزْنَ مِنَ الْحَمَامِ مَائِلَةٌ أَوْ رَاكَهْنَ صَقِيلَاتِ الْعَرَاقِبِ
 وَمِنْ هَوَى كُلِّ مَنْ لَيْسَتْ مُمَوَّهَةٌ تَرَكْتُ لَوْنٍ مَشِيئِي غَيْرُ مَخْضُوبٍ
 وَمِنْ هَوَى الصَّدَقِ فِي قَوْلِي وَعَادَتِهِ رَغَبْتُ عَنْ شَعْرِ فِي الْوَجْهِ مَكْنُوبٍ^(١)

سنتذكر ونحن نطالع التعبير « بالأعراب » في البيت الأول أن هذا التعبير لم يأت اعتباطاً، فقد تكرر بمادته في البيت السادس : « الأعراب »، ثم تكرر بمعناه في البيت الحادي عشر : « البدويات »^(٢)، وليس في هذا التكرار من غرابة؛ إذ يقوم هذا التعبير مقام المثير الأصلي في الصورة الشعرية، فإذا اعتبرنا هذا المثير موضوعاً مباشراً للصورة، أمكن أن نميز بين مستويين يلجأ إليهما الشاعر في جلاء سمات هذا الموضوع وكشف ملامحه، ومن ثم الانتقال به من طور الدلالة المباشرة إلى طور الدلالة الإضافية التي اتخذنا منها محكاً لجهد الفنان في تشكيل الواقع وإعادة تمثله.

أما المستوى الأول فيتمثل في التقاط أوجه التناظر - أو التشابه - بين المثير الأصلي والمستثار الإضافي، أو بين الأعرابيات وما يستدعين من وحش البادية وحيوانها، باعتبار ما يربط بين هؤلاء وأولئك من وحدة المجال، وقد ترددت الإشارات إلى هذا المستوى في البيت الأول والبيت الثالث والبيت السادس، ثم

(١) المصدر السابق - ج ١ - ص ١٥٩ - ١٧٠.

(٢) أكثر من هذا، قد تجد الإشارة إلى الأعرابيات - موضوعاً غزالياً - في غير تلك من قصائده. انظر - على سبيل المثال - مقلمة قصيدته في ملح المغيث المجلى - المصدر السابق - نفس الجزء - ص ١٠٩ وما بعدها.

في البيتين الثامن والتاسع، وأخيرا في البيتين الثالث عشر والرابع عشر، وهذه الإشارات تحولت الأعرابيات في البداية إلى «جاذر» - والجوذر ولسد البقرة الوحشية - مع ما عسى أن يوحى به تسليط الاستفهام على غير المتوقع - نعى الجاذر - بدلا من المتوقع - أى الأعرابيات - من الخلط بينهما حتى لا يستطاع تمييز أحدهما عن الآخر إلا بقدر من التأمل، ثم جاءت الإشارة في البيت الثالث لتؤكد هذا التحول، أو الخلط، حين قرنت بين المثير الأصلي ومستثار إضافي حميم الصلة بالجاذر، وهو البقر، ثم كانت الإشارة في البيت السادس دائرية مراوغة؛ لأنها أبقت على عنصر «الأعراب» صراحة، ولكنها أومأت إلى معادله التصويري، إذ جعلت زورة من يزورهم «زورة الذيب» حين يقع بالغنم والراعى راقد.

ويمتد أثر هذه الإشارة الأخيرة حتى البيت الثامن، حيث تتخلق صلة الغنم بالذئب في شكل علاقة جديدة بين الأعرابيات والوحش، وهى علاقة بالموافقة والمخالفة معا، لأنهن إن وافقن الوحش في حلول المراتع، فقد خالفن في الرحيل والإقامة، ويستمر هذا التناسخ الصوري عبر عناصر من نفس المجال، لنرى الأعرابيات وقد برزن مرة أخرى في ثياب الأرام أو ظباء الفسلة. وفي كل تلك التجليات التي يتلبس بها المثير الأصلي نرى المستثار الإضافي دالاً على معاني التآبد والعفوية، موحيا بسذاجة الفطرة، وعذرية الطبيعة، وأصالة الخلق والخلق.

وهذه الدلالة التي يفرض إليها ذلك المستوى سرعان ما تصبح بمثابة مقدمة للمستوى الثاني، مستوى **المفارقة الصريحة** بين الحضارة والبداءة، وبين الحضريات والبدويات؛ فما دامت نقاوة الفطرة وغضارة الطبع من اللوازم الدلالية للبداءة، فإن اجتلاب الحسن واصطناع الجمال وتكلف الزينة لسوازم دلالية للحضارة، ومن ثم تصبح المقارنة بين الطرفين متوقعة في نتائجها، مثلما كانت مقننة ومحسوبة في مقدماتها؛ ومن ثم - أيضا - تنهض خطوات هذه المقارنة منذ البيت الحادى عشر بمهمة التنوع المباشر لتلك الدلالة التصويرية التي أنتجها المستوى الأول، وكلما ثبتت لأحد الطرفين صفة ثبت نقيضها للآخر صراحة أو

إيماء، فإذا كانت الملاحظة في الحضريات مجلوبة بالاحتتيال، فهي في البدويات طبع، وإذا كان من شأن أولئك تكلف الكلام وتزجيج الحواجب، فإن من شأن هؤلاء فصاحة غير مدعاة، وصبغة غير منحولة، وإذا كان الحسن لدى أولئك صنعة، وصقلا، ونحوها، فهو لدى هؤلاء فطرة وطبيعة.

وحق الآن، كنا من النموذج المشار إليه بصدد مثير موضوعي تقلب - أولا - عبر عدة تحليلات صورية وثيقة الصلة في مصادرها، ثم أصبح - ثانيا - طركا في مقارنة تعتمد على اصطلياد مظاهر المغارقة بالتعبير المباشر والصورة معا، ولكن القصيدة لا تلبث أن تلفتنا عن هذا وذاك إلى ملمح آخر بالغ الأثر في دلالاته على رؤية الشاعر بصفة عامة؛ فالقضية ليست قضية بداءة وحضارة وحسب، وليس الأمر فيها منوطا بالحسن المطبوع والحسن المصنوع فقط، بل هي - في التحليل الأخير - قضية الأصالة المنشودة في كل شيء، وبلا حدود، قضية الصدق مع النفس حتى لو ابتعثت صراحة هذا الصدق من المראה ما تبتعثه صراحة المشيب :

ومن هوى كل من ليست بموهبة تركت لون مشيبي غير مخضوب
ومن هوى الصدق في قولي وعادته رغبت عن شعر في الوجه مكذوب

أترانا - بعد هذا الكشف - بإزاء موقف من هذا الوجود الذي تتقنع حقائقه بمظاهر التلبس والنمويه، بقدر ما تفتقد من معاني النقاء والبكارة.. ؟



وبنية الصورة الشعرية تعتمد على مبدأ الانتخاب والتكثيف، نعى بذلك دقة انتقاء العناصر المكونة للصورة دون تزيّد أو استرسال، ثم أصالة الشاعر في المزج بين هذه العناصر وتوظيفها لإحداث الدلالة التصويرية في أعمق مستوياتها؛ ذلك أن التفكير الشعري - كما يقول ريتشاردز - «عملية اختيار»^(١)، ومقتضى ذلك ألا ترتبط قيمة التصوير بمجرد غلوّه وإسرافه، ومقتضاه أيضا أن نجالح الصورة لا يقاس

(١) انظر: إليزابيث درو: الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه - ص ٦٢-٦٤.

فقط بمدى انبساطها أو تراكم أجزائها، بل ويقدرتها على تركيز الدلالة وتكثيفها، فإذا تمثلنا المقياس الأول خطأً يمتد امتداداً أفقياً، فإن المقياس الثانى يمثل خطأً يمتد امتداداً رأسياً، وفي نقطة التقاء الخطّين يقع مركز الدلالة الصّورية ومحورها العميق.

في إطار هذا الإدراك الموجز لطبيعة الصورة الشعرية ووظيفتها يمكن أن نضع عدداً من الأشكال والتجليات التصويرية التي تقدمها المادة الشعرية المدروسة، ومن هذه التجليات - على وجه الخصوص - ما يمكن تسميته «بالترقى في تكوين الصورة»، نعني بذلك التدرج من الإقناع بالأعم إلى الإقناع بالأخصر، أو من الكلى إلى الجزئى، أو من السهل إلى الصعب، ومثل هذا التدرج كفيل بتخفيف ما عسى أن يكون في الصورة من مبالغة، حيث يعتمد إلى تقديمها على دفعات، أو استقطارها جرعة جرعة، مستعينا في ذلك بما توفره الحاجة التخيلية أو المقياس الشعرى من نتائج دلالية.

تأمل كيف يبدأ الشاعر من حقيقتين لا تقبل هيتها الجدل: سيفو المهند وهى مجرد حديد أصمّ، وناب الليث والليث بمفرده، ليجعل من التسليم برهبتها وهما على تلك الحالة مرقاة إلى التسليم بها وهما على حال أكثر خصوصية، سواء أكانت هذه الخصوصية بالذات، كالسيف العربى، أم بالآخرين، كالليث المستكثر بصحبه :

تَهَابُ سِیوْفُ الْمَهِندِ وَهِيَ حَدَائِدُ فَكَيْفَ إِذَا كَانَتْ نِزَارِيَّةَ عُرْبَا
وَيُرْهَبُ نَابُ اللَّيْثِ وَاللَّيْثُ وَحْدَهُ فَكَيْفَ إِذَا كَانَ اللَّيْثُ لَهُ صَحْبَا^(١)

وواضح أن بناء الصورة على هذا النحو من الترقى لا يعدم صلة بما أشرنا إليه سابقاً من مفهوم المقارفة؛ لأن الحقيقة المرتقى منها هى بعينها الصورة المرتقى إليها، باستثناء فرق وحيد، وهو الفارق بين جملى الحال فى صدرى البيتین : وهى حدائد، والليث وحده، وجملى الشرط فى عجزیهما : إذا كانت نزارية عربا، إذا

كان الليوث له صحبا، وربما كان هذا الفارق حاسما في توليد الدلالة الصورية؛ لأنه هو الذى جعل من السيوف سيوفا إنسية نزارية، بعد أن أفاد الشاعر من الاشتراك اللفظى بين اسم السيف ولقب سيف الدولة، كما أنه هو الذى جعل من الليوث ليوثا بشرية، بعد أن اتعقد بينها من أواصر الصحبة ما لا ينعقد إلا بين الإنسان والإنسان.

ويمكن الاسترسال في تعقب المزيد من نماذج هذا الترقى بما يسمح باكتشاف الفروق الأدائية الدقيقة التى تميز بينها، برغم وحدة الظاهرة فى عمومها، ولكننا نكتفى فى الإشارة إلى هذه الفروق بنموذج آخر من مطلع هذه المدحة التى توجه بها إلى كافور سنة ست وأربعين وثلاثمائة، وتحديد التاريخ هنا لا يخلو من مغزى؛ لأن للصورة - برغم صبيغتها الغزلية - صلة بالمناخ النفسى الذى كان يعاينه الشاعر فى كنف كافور:

أودُّ من الأيام ما لا نَوَدُّه	وأشكو إليها بَيْنًا وهى جُنْدُه
يُبَاعِدُنْ جَبًا يجتمعن ووصله	فكيف يَحِبُّ يجتمعن وصدّه
أُمى خُلِقَ الدنيا حبيبا تُديمه	فما طَلَبى منها حبيبا تردّه
وَأَسْرَعُ مفعولٍ فعلتَ تغيّرا	تكلّفُ شىءٍ فى طِباعك ضِدّه ^(١)

وليس خافيا أن الترقى فى تلك الحالة الأخيرة لم يكن من العام إلى الخاص، بل كان تدرّجا من السهل إلى الصعب، ونما يمكن استدامته إلى ما يستحيل رده، وقد بقيت المفارقة هنا، مثلما كانت هناك:

يجتمعن ووصله × يجتمعن وصدّه
تدعيه × تردّه

وإن كان واضحا أنها تمّ هنا بطرق صياغية تختلف اختلافا بيّنا عما اتبع فى سابقتها.

واختلاف الطرق الصياغية على هذا النحو هو الذى يجعل من الصورة الشعرية ظاهرة مستأنفة تند عن التنظير المطلق والتعديد الذهني الحاسم، فإما يحسن في بيئته من عمل شعري قد لا يحسن في عمل آخر، وما تفلح في أدائه طريقة من طرق الصياغة قد لا تفلح في أدائه أخرى، ولا مجال في هذه الحالة للاحتكام إلى منطق العقل وحده في قياس المقبول والمرفوض من مبالغات الصورة الشعرية، ولقد سبق أن أشرنا إلى تلك المقولة التي توحى بأن قيمة التصوير الشعري لا ترتبط بحجم ما فيه من إغراب أو إسراف، وقد لا تمس هذه المقولة شاعرا قدر ما تمس المتنبي، ومع ذلك فإن ما يدعى بالمبالغة ليس معنى أثريا مجردا حتى يكون الحكم فيه على إطلاقه، بل هو دلالة، وتلك الدلالة تُحدثها بنية شعرية معينة، ومن ثم لا يتأتى تفسيرها أو تقويمها إيجابا وسلبا إلا بمنطق هذه البنية وفي ضوءها. ألا تحمل هذه الصورة قدرا - كبيرا أو صغيرا - من المبالغة إذا وضعت في إطار تجريدي محض ؟

أُسْرُ بتجديد الهوى ذَكَرَ ما مضى . وإن كان لا يَبْقَى له الحجر الصلْدُ
سَهَادَ أُنَانَا مِنْكَ فِي الْعَيْنِ عِنْدَنَا رُقَادَ، وَقُلَامَ رَعَى سِرْبِكُمْ وَرَدُ
مُمَثِّلَةٌ حَتَّى كَأَنَّ لَمْ تَفَارِقِي وَحَتَّى كَأَنَّ الْيَأْسَ مِنْ وَصْلِكَ الْوَعْدُ
وَحَتَّى تَكَادِي تَمْسَحِينَ مَدَامَعِي وَيَعْبَقُ فِي ثَوْبِي مِنْ رِيحِكَ الْنَدُّ^(١)

ومع ذلك لا تكاد تحس بأذى أثر سلبى لمثل تلك المبالغة، لأن بنية الصورة قد تدرجت بنا فيما يشبه حلم اليقظة، من الذكرى التي تستعيد عذوبة الماضي، وإن كان فيها من اللوعة ما ينظر له الفؤاد، إلى السهاد الممض بطبيعته وإن كان - من أجل الحبيب - معادلا في طيبه للذيذ الرقاد، إلى هذا « التمثيل » الذى يتحول به التذكر إلى حلم حقيقى، والذى يترامى من خلاله طيف الحبيبة بكل حضوره الوجداني الحى، حتى لكأنها لم تفارق، وحتى يكاد لفرط إحساسه بها واستغراقه فيها - تأمل الدلالة الظنية في استخدام « كان »، ودلالة المقاربة في استخدام

(١) القلَامُ في البيت الثاني نبات خيبت الرائحة. والنموذج من قصيدته في مدح الحسن بن علي الممدان

«تكاد»، وتنبّه لآثرهما في تخفيف حجم المبالغة - يشعر بأصابعها من فوق جبينه، حانية رفيقة، تمسح مدامعه، وتنضح علله الداخلي بعبق الذكريات.

قارن - إن شئت - هذه الصورة بصورة أخرى تدور في نفس ذلك المدار الغزلي، ولكنها تحمل من ثقل المبالغة ما لم تفلح في الإقناع به طريقة الصياغة :

قد كان يمنعني الحياء من البكا فالיום يمنعه البكا أن يمنعا
حتى كأن لكل عظم رنة في جلده ولكل عرق مدمعاً^(١)

وربما استرعى النظر أن استخدام «كأن» الذي أنتج من إحصاءات الظن والتوهم^(٢) ما أسهم في تغذية جو «الرؤيا» في الصورة الأولى، لم يكن له نفس القدر من التأثير في الصورة الثانية؛ لأن المبالغة في تلك الحالة الأخيرة لم تتجاوز مآزق التعامل اللفظي مع الفعل «يمنع»، وحين حاولت تجاوز هذا المآزق وقعت في شرك ذلك التفتيق الذهني الذي أسرف على نفسه وعلى المتلقي حين جعل للعظام رنيناً وللمعروق مدامعا!!

والتعامل اللفظي مع الصورة يغري المبدع بالاسترسال، وسرعان ما تفقد الصورة تحت إغراء هذا الاسترسال قدرتها على الكشف والإقناع، لتتحول إلى ضرب من الإغراب الشكلي الذي لا ينتج، نعتي أنها لا تشف في تلك الحالة عن تمثّل جديد للواقع وعلاقاته، بقدر ما تعرض من مهارة الشاعر في تقليب الألفاظ على ذلك النحو الذي يبدو جلياً في مسلكه إزاء كلمات مثل : دون، خلف، بعض، كل، ضِعَف، في مدحته لأبي الفرج أحمد بن الحسين القاضي :

ولست بِدُونٍ يُرْتَجَى الغيثُ دونه ولا مُنتهى الجود الذي خَلَفَهُ خَلْفُ
ولا واحداً في ذا الورى من جماعة ولا البعض من كُلِّ، ولكنك الضَّعْفُ

(١) المصدر السابق - ج ٢ - ص ٢٥٩.

(٢) يفيد حرف «كأن» معنى التشبيه إذا كان خبره جامداً، ويفيد معنى الظن إذا كان خبره مشتقاً أو

جملة. انظر : المعجم الوسيط - ج ٢ - ص ٧٧٧.

ولا الضَّعْفُ حَتَّى يَتَّبِعَ الضَّعْفَ ضِعْفُهُ وَلَا ضِعْفَ ضِعْفٍ الضَّعْفُ بِلِ مَثَلِهِ الْفُ^(١)

ودَعَكُ من الرهق اللفظي الناجم عن تكرار المادة اللغوية دون تنوُّع يذكر، فمع التجاوز عنه لا يبق للصورة من محصول دلالي سوى ما لحصه العكبرى في عبارة شديدة الإيجاز، حين قال : « والمعنى أنك فوق الوري^(٢) »، وهو معنى لم يكن ليجتاج في بلوغه إلى مثل هذا الدوران الطويل.

أما حين يتخطى المبدع مأزق التعامل اللفظي مع الصورة، حين يكون تشقيقه لعناصرها واسترساله مع جزئياتها نتيجة استغراق فنى في تمثل هذه العناصر والجزئيات، بغية اكتشاف ما بينها من نسب وعلاقات، حينذاك يصبح المعوّل في تحديد قيمة الصورة لاعلى معقوليتها الذهنية المجردة، بل على منطقيتها داخل يبتها التعبيرية الخاصة.

من هذا القبيل الأخير ما يصادفه قارئ المتنبي - أحيانا - من صور شعرية تدقّ الصلة المعقودة بين مكوناتها إلى حد قد يضفى على البناء الصورى طابع الوهم، ونوشك أن نقول طابع الخرافة، وغالبا ما يحدث ذلك عندما يكون المقام مقام وصف الظواهر والكائنات التي يتمخض عن المبالغة في تصويرها مبالغة في جلاء صورة الشاعر - الفارس، أو المصدوح - البطل، وعلى وجه التخصيص عندما يكون ذلك الوصف منصرفا إلى خيل المعركة ورصد حركتها النشطة وملاحمها الغريبة التي تندّ عن المألوف في طبيعة الجياد، حتى لكأنها تتخذ من صدور الأعداء طرائق، « فالطعن يفتح في الأجواف ما تَسَعُ^(٣) »، ويدقّ منها النظر حتى لتتندى في ظلام المعركة بنار الأسنة وشمع القنا^(٤)، وحتى لترى في حالك السجى « بعيدات

(١) ديوان المتنبي - ج ٧ - ص ٢٩٠.

(٢) المصدر السابق - نفس الصفحة.

(٣) المصدر السابق - ص ٢٢٧.

(٤) المصدر نفسه.

الشَّخْوص كما هيا^(١)»، كما تبلغ بها رهاقة المسامع حد التقاط «الجرس الخفى»، حتى «ليخْلَن مناجاة الضمير تناديا^(٢)»، أو «كأنما يصرن بالأذان^(٣)»، وتخفَّ حركتها حتى لتسبق قوائها الأربع رجعة الطرف: «أزْبَعُها قبل طَرْفها تَصِلُ^(٤)».

ولا يقتصر هذا النمط من التصوير على الخيل وعلاقتها؛ لأننا نراه كذلك في وصف الإبل (قصيدته في مدح عبد الرحمن بن المبارك الأنطاكي)، كما نطالعها في تلك اللوحة الحيَّة التي يرسمها للأسد من خلال مدحته الشهيرة لبدر بن عمار، وقد كنا نقرأ هذه القصيدة الأخيرة فتبهزنا منها شجاعة الممدوح التي تضاءلت بمجوارها قوة الأسد الصريع، ولكننا حين نعيد مراجعتها في ضوء المعطيات اللغوية للصورة الشعرية نجد أنفسنا بإزاء حقيقتين لا مناص من تذكرهما في هذا المقام، وأولى هاتين الحقيقتين أن علو نبرة المبالغة في الصورة المرسومة لم يحلَّ بينها وبين التأثير الفنى المنشود، أما ثانيتهما فهي أن الصورة برغم ما يبدو من موضوعيتها تكشف عن بعض الإسقاطات الذاتية، وهذه الإسقاطات الذاتية قد أسهمت بدورها في تسويغ المبالغة المذكورة وإعطائها قدرا من المشروعية الفنية، وقبل أن نمضى في البرهنة على هاتين الحقيقتين دعنا نقرأ هذه الأبيات من القصيدة المذكورة:

وَرَدَ إِذَا وَرَدَ الْبُحَيْرَةَ شَارِباً	وَرَدَ الْفُرَاتَ زَيْبِرُهُ وَالنَّيْلَا
مُتَخَضِّبٌ بِدَمِ الْفَوَارِسِ لَابِسٌ	فِي غَيْلِهِ مَنْ لِبْدَتِيهِ غَيْلَا
مَا قُوبِلَتْ عَيْنَاهُ إِلَّا ظَلَّتَا	تَحْتَ الدَّجَى نَارَ الْفَرِيقِ حُلُولَا
فِي وَحْدَةِ الرَّهْبَانِ إِلَّا أَنَّهُ	لَا يَعْرِفُ التَّحْرِيمَ وَالتَّحْلِيلَا
يَطْلُ الْبَرَى مَتَرَفَقَا مِنْ تَيْهِهِ	فَكَأَنَّهُ آمِي يَجْسُرُ عَلِيلَا
وِيرُدُّ غُفْرَتُهُ إِلَى يَأْفُوخِهِ	حَتَّى تَصِيرَ لِرَأْسِهِ إِكْلِيلَا

(١) المصدر السابق - ج ٤ - ص ٢٨٦.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) المصدر السابق - ج ٤ - ص ١٧٦.

(٤) المصدر السابق - ج ٣ - ٢١٣.

وَتَظَنُّهُ مِمَّا يُزَمُّجِرُ نَفْسُهُ
 قَصَرَتْ مَخَافَتُهُ الْخُطَى فَكَانَ مَا
 أَلْقَى فَرِيستَهُ وَبَرَزَتْ دُونَهَا
 فَتَشَابَهَ الْخُلُقَانِ فِي إِقْدَامِهِ
 أَسَدٌ يَرَى عُضْوَيْهِ فِيكَ كَلَيْهِمَا
 فِي سَرَجٍ ظَامِئَةٍ الْفُصُوصِ طِمْرَةٍ
 نَيْلَةِ الطَّلِبَاتِ لَوْلَا أَنَّهَا
 تَنْدَى سَوَالِقُهَا إِذَا اسْتَحْضَرَتْهَا
 مَا زَالَ يَجْمَعُ نَفْسَهُ فِي زَوْرِهِ
 وَيَذُقُ بِالصَّدْرِ الْحِجَارَ كَأَنَّهُ
 فَكَانَهُ غَرَّتْهُ عَيْنٌ فَادْنَى
 أَنْفُ الْكَرِيمِ مِنَ الدُّنْيَةِ تَارَكَ
 وَالْعَارَ مَضَاضٍ وَلَيْسَ بِخَائِفٍ
 سَبَقَ التَّقَاءُ كُهُ بَوْبَةٍ هَاجِمٍ
 خَذَلَتْهُ قُوَّتُهُ وَقَدْ كَافَحَتْهُ
 قَبَضَتْ مَنِيتَهُ يَدِيهِ وَعُنُقَهُ
 سَمِعَ ابْنُ عَمَّتِهِ بِهِ وَبِحَالِهِ
 وَأَمْرٌ مِمَّا فَرَّ مِنْهُ فَرَارُهُ
 تَلَفُ الَّذِي اتَّخَذَ الْجَرَاءَةَ خُلَّةً
 عَنْهَا لَشِدَّةَ غَيْظِهِ مَشْغُولًا
 رَكَبَ الْكَمِيَّ جَوَادَهُ مَشْكُولًا
 وَقَرَّبَتْ قُرْبًا خَالَهُ تَطْفِيلًا
 وَتَخَالَفًا فِي بِذَلِكَ الْمَأْكُولًا
 مَتْنًا أَزَلَّ وَسَاعِدًا مُفْتُولًا
 يَأْبَى تَفَرُّدَهَا لَهَا التَّمثِيلًا
 تُعْطَى مَكَانَ لُجَامِهَا مَانِيًا
 وَتَظُنُّ عَقْدَ عِنَانِهَا مُحَلُولًا
 حَتَّى حَسِبَتْ الْعَرَضَ مِنْهُ الطُّولًا
 يَنْغِي إِلَى مَا فِي الْحَضِيضِ سَبِيلًا
 لَا يَبْصُرُ الْخَطْبُ الْجَلِيلَ جَلِيلًا
 فِي عَيْنِهِ الْعَدَدُ الْكَثِيرُ قَلِيلًا
 مِنْ حَقِّهِ مِنْ خَافَ مِمَّا قِيلًا
 لَوْ لَمْ تُصَادِمُهُ لَجَازَكَ مِيلًا
 فَاسْتَصْرَ التَّسْلِيمَ وَالتَّجْدِيلًا
 فَكَانَ مَا صَادَقَتْهُ مَغْلُولًا
 فَتَجَا يُهْرُولُ مِنْكَ أَمْسٍ مَهُولًا
 وَكَقَتْلِهِ أَلَا يَمُوتُ قَتِيلًا
 وَعَظَ الَّذِي اتَّخَذَ الْفِرَارَ خَلِيلًا^(١)

إن مدى المبالغة في اللوحة المرسومة ينفصح إلى حد يذكرنا بتلك الصور
 الوهمية التي تجلت في عدد من الأعمال الأدبية الماثورة، كذئب الفرزدق، ونورس
 تشيخوف، وغراب إدجار آلان بو، وسواها من الأعمال الأدبية التي يكون موضوع
 الصورة فيها - برغم حياده الظاهري - منفذاً لجملة من الخواطر الذاتية، أو إطاراً

يبدى من قيم المبدع ومواقفه بقدر ما يستر من عواطفه المباشرة.

بداية الوهم في صورة ذلك الأسد هذا الزئير الخرافي الذى يطوى المسافات ويختصر أبعاد المكان من بحيرة طبرية، حتى نهر الفرات بالعراق، وحتى نهر النيل بمصر، ولا تلبث هذه المبالغة الصوتية أن تقترن بمبالغة جديدة تعتمد هذه المرة على معطيات حاسة البصر، حين يلتقط الشاعر مشتقات اللون الأحمر في منظر الدم الذى تخضّب به جسم هذا الأسد لكثرة ما افترس، وتكتسب هذه المبالغة البصرية بُعداً آخر عندما تنتقل إلى عيني الأسد ذاتها، فزاهما تشكّلان في صورة غريبة نادرة، هي صورة النار التى تلتهم في جوف الليل، بكلّ ما يبعثه البريق المحفوف بالسواد من رهبة وفزع، ورغم أن حدّة المبالغة تخفّ قليلاً حين تفسح مكانها للصور الوصفية الدقيقة : يرّد غفرته إلى يافوخه، ألقي فريسته وبربر دونها، مازال يجمع نفسه في زوره.. إلخ، فإنها لا تتوارى تماماً، بل لا تفتأ تطلّ من زوايا اللوحة بين الحين والآخر، طورا حين يدقّ الأسد بصدّره الحجارة، وكأنه جواد متوفّر جموح، وطورا آخر حين يتسع مدى وثبته ليصبح ميلا، وفي الحالتين وغيرها مما سبقت الإشارة إليه لم تكن المغالاة في تصوير أبعاد اللوحة نافية لما ينبغي أن يتوفر في الصورة من طاقة الإقناع، بل كانت وسيلة إلى تغذية ذلك الوهم الذى خالط نفوسنا منذ البداية، وهو أن الشاعر ليس بصدد الرصد الحياذى لمجرد حيوان مفترس، بل هو بصدد مخلوق استثنائى، استثنائى لا في شكله وحركته فحسب، بل وفي طبيعته كذلك.

وهذه الطبيعة الاستثنائية تبدو واضحة من خلال مجموعة الصور التى تضافى على الأسد بعض الملامح البشرية والسمات التى لا يمكن تصوّرها إلا في بنى الإنسان، وهى الملامح والسمات التى جعلتنا نقول إن اللوحة برغم موضوعيتها تكشف عن إسقاطات ذاتية لا تخفى عند النظرة المتأملّة، وكأنّ الشاعر يرى نفسه في ذلك الأسد المهيض، أو كأنّه يبصر في صراع ذلك الأسد مع بدر بن عمار - سواء أكان ذلك الصراع حقيقة أم تخيلاً - صورة لصراع الأبن القوي مع من هو

أقوى منه، فقوته لا تسعفه، وإبائه يورده موارد الردى، لأنه يدفعه إلى معركة ليس له في الفوز بها نصيب، وأعدّ النظر في هذه الومضات الدقيقة :

« في وحدة الرهبان، يطلأ البرى مترفقا من تيهه، فتشابه الخلقان، أسد يرى عضويه فيك كليها : متنا أزل وساعدا مفتولا ».

الست ترى محاولة الإسقاط فيها واضحة ؟ لما هذا الأسد الذى له من رهبانية الرهبان بعض قسماها، حتى وإن لم تتعدّ هذه القسما العزلة والتسرّد ؟ وما هذا المترفق التّياه الذى يطلأ الأرض هونا وكأنّ ليس له فوقها من نظير ؟ ثم هذا التشابه الصريح بين الوحش وغريمه، فى الخلُق تارة، وفى الخلقة تارة أخرى، ألا يشير ذلك التشابه إلى دلالة التلبيس أو الخلط الذى حاول النصّ أن يقيمه بين الخصمين ؟ وألا يشير - من ثمة - إلى ذلك التحوّل الإنسانى الذى اعترى الأسد الصريح ؟

ونزعم مرة أخرى أن هذا التحوّل قد أسهم إلى حد كبير فى تخفيف حجم المبالغة فى اللوحة المرسومة، لأنه سوّغ هذه المبالغة حين قرنها بتلك الطبيعة الاستثنائية للوحش، ثم ألمانا عن هذه المبالغة - أو كاد - حين جعلنا نتعاطف مع ذلك الوحش ونرتى له ونشفق عليه، على ذلك المغرور التّياه الذى تقدم لا يبصر الخطر المائل على موطن قدم منه، وحتى لو تفسطن إلى ذلك الخطر الوشيك فهل تراه كان يرضى الدنيّة فى الفرار ؟

أنفُ الكريم من الدّنية تارك فى عينه العدد الكثير قليلا
والعار مضاض، وليس بخائف من حتفه من خاف مما قليلا

ومثل هذا التعليق الذى يكتسى طابع الحكمة المجردة لا ينبغى أن ينظر إليه بمعزل عن الصورة الأنفة، إنه بالأحرى تصعيد لها وارتقاء بها؛ لأن تلك الطبيعة الخاصة التى أضفاها الشاعر على نموذج - الأسد، قد هيأت لهذا النموذج - برغم حيوانيته فى الأصل - أن يستشعر الكرامة، وأن يأنف الدنية، وأن يحس حرقة

العار في الفرار، حتى ليتضاءل - في النهاية - خوفه من الردى بجوار خوفه من قالة السوء عنه، وحتى ليصبح بكل هاتيك السمات الإنسانية معادلاً للمبدع (أو أبى الطيب نفسه) من ناحية، ونظراً لخصمه القوى (أو بلدر بن عمار) من ناحية أخرى، فإن استحقاق بلدر بن عمار الإعجاب بما انتزع من نصر، فقد استحقه ذلك الأسد الصريع بما أبدى من أنفة وإباء، وبما حاول من ذود عن نفسه وفريسته، على الرغم من أن التوفيق لم يكن حليفه فيما حاول.

وقد لا يكون من قبيل الاستطراد - والحديث عن بنية الصورة في شعر المنهى - أن نشير إلى خاصية ترابط الأفكار في ذهن المبدع وأثرها في توجيه المغيلة الشعرية صوب صور بعينها تكتسب بحكم المعاودة والدوران طابع «التقاليد الفنية» أو «الدوائر التصويرية» التي تشترك حلقات كل دائرة منها في نوع العلاقة المعقودة بين أطرافها، وإن اختلفت بعد ذلك في طريقة طرح هذه العلاقة وكيفية التعبير عنها، وقد غالت بعض الدراسات الأدبية الحديثة في تقدير دور مثل هذا النمط من أنماط الترابط واعتبرته مرادفاً للخيال؛ «حيث تتصل الأفكار طبقاً لما فيها من شبه أو تجاور أو تواتر في ترابطها السابق»^(١)، وانسجبت آثار هذه المغالاة على تفسير طبيعة هذا الترابط وأسبابه، فلم ينظر إليه إلا على أنه مسألة «عادة صرف»^(٢).

وواقع الأمر في الحالتين بخلاف هذا وذاك، فليست كل الصور التي يبدعها الشعراء بهذا القدر من الترابط المنطقي أو شبه المنطقي، وليست كل الدوائر التصويرية التي تبنى على هذا الترابط مجرد «عادات» يقع المبدعون أسارى لها، ففي كثير من الأحيان تكون هذه الدوائر بمثابة الأعمدة الكبرى التي تنهض عليها بنية خيال الشاعر بصفة عامة، والتي تجعل من نتاج هذا الخيال - برغم اختلاف

(١) ر.ل. برمت: التصور والخيال - ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة - دار الرشيد للنشر - بغداد - سنة

١٩٧٩ - ص ٢٤.

(٢) المرجع السابق - نفس الصفحة.

تجلياته من قصيدة إلى أخرى - وحدة تفصح بتكاملها عن تكامل عالم المبدع وتناغم رؤاه.

من هذه الدوائر التصويرية ما نلاحظه حين نقرأ سيفيات المتنبي فنرى اتسكاه الواضح على تقرير شجاعة نموذج بالربط بين اسم «السيف» ولقب «سيف الدولة»، وكأن الاشتراك في اللفظ يوجب الاشتراك في الصفة، بكل ما يترتب على هذا الاشتراك من آثار، وعلى الرغم من أن هذا التلازم بين الاشتراك في اللفظ والاشتراك في الصفة ليس إلا من قبيل الافتراض الفني، فإن شاعرنا يلج عليه إلحاحاً شديداً، ويذهب في تعقه وتلوينه إلى حد يوهم بأنه أصبح إحدى المسلمات التي لا تقبل الرفض أو حتى مجرد الجدل، ولعله يكفى في الإيحاء بمدى هذا الإلحاح وعمقه وديمومته أن نقرأ هذه النماذج التي وردت في جزء واحد فقط من أجزاء ديوانه:

لقد رأت كل عين منك مآلئها وجرئت خير سيف خيرة الدول^(١)

عزائك سيف الدولة المقتدى به فإنك نصل والشدائد للنصل
مقيم من الهيجاء في كل منزل كأنك من كل الصوارم في أهل^(٢)

جعلتك بالقلب لى عدة لأنك باليد لا تجعل
لقد رفع الله من دولة لها منك يا سيفها منصل^(٣)

فدتك ملوك لم تسم مواضياً فإنك ماضى الشفرتين صقيل
إذا كان بعض الناس سيفاً لدولة ففي الناس بوقات لها وطبول^(٤)

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي - ج ٣ - ص ٤٠.

(٢) المصدر السابق - ص ٤٦.

(٣) المصدر نفسه - ص ٧١.

(٤) المصدر نفسه - ص ١٠٨.

إِنَّ الْخَلِيفَةَ لَمْ يُسَمِّكَ سَيِّمَهَا حَتَّى ابْتِلَاكَ فَكَتَتَ عَيْنَ الصَّارِمِ^(١)



أَلَا أَيُّهَا السِّيفُ الَّذِي لَسْتَ مُغَمَّدًا وَلَا فَيْكَ مُرْتَابٌ وَلَا مِنْكَ عَاصِمٌ
هَنِيئًا لَضَرْبِ الْهَامِ وَالْمَجْدِ وَالْعَلَا وَرَاجِيكَ وَالْإِسْلَامِ أَنْكَ سَالِمٌ^(٢)

بل إن ادعاء الاشتراك على هذا النحو يوغل أحياناً إلى درجة المفاضلة بين
السيف - الاسم، والسيف - اللقب، ومن ثم تفضيل ثانيها على أولها بالنظر إلى
عراقة أصله :

أَتَحْسَبُ بِيضُ الْهِنْدِ أَصْلَكَ أَصْلَهَا وَأَنْكَ مِنْهَا؟ سَاءَ مَا تَسُوَّهُمْ
إِذَا نَحْنُ سَمَيْنَاكَ خِلْنَا سَيُوفَنَا مِنْ التَّيِّهِ فِي أَغْمَادِهَا تَبَسُّمٌ^(٣)

أو بالنظر إلى أصله وصنعتة وطبيعته جميعاً :

تَحِيرُ فِي سَيْفٍ رَبِيعَةً أَصْلَهُ وَطَائِعُهُ الرَّحْمَنَ وَالْمَجْدُ صَاقِلُ
وَمَا لَوْنُهُ مِمَّا تَحْصُلُ مُقْلَةً وَلَا حُدُّهُ مِمَّا تَجَسَّرُ الْأَنَامِلُ^(٤)

ولا تقتصر الدوائر التصويرية على استغلال مثل هذه الارتباطات التي تبدأ من
مجرد الاشتراك في اللفظ وتنتهي بإيحاء الاشتراك في الصفة أو الموضوع، بل إنها تمتد
إلى ما عدا ذلك من مجالات التصوير الشعري، وبخاصة حين يكون الشاعر بصدد
تصوير تلك القوة الإضافية التي يتمتع بها النموذج الممدوح، سُمها خوفاً أو سُمها
مهابة كما سُمها المتنبي حين قال :

قَدْ نَابَ عَنْكَ شَدِيدُ الْخَوْفِ وَاصْطَلَعَتْ لَكَ الْمَهَابَةُ مَا لَا تَصْنَعُ الْبُهِمُ^(٥)

ولكنها على أية حال قوة تمثّل نموذجاً بزاوية معنوية يغنيه عن العدد والعلة حين

(١) المصدر نفسه - ص ٣٤٩.

(٢) المصدر نفسه - ص ٣٩٢.

(٣) المصدر نفسه - ص ٣٦٠-٣٦١.

(٤) المصدر نفسه - ص ١١٥.

(٥) المصدر ذاته - ج ٣ - ص ٣٦٥.

يستكثر أعداؤه من هذه وذاك، ويكفيه بالرعب فوق ما تكفيه الجحافل الجحرة،
فهؤلاء الأعداء لم «ينقادوا سرورا بالانقياد» :

ولكنَّ هَبَّ خَوْفِكَ فِي حَشَاهُمْ هُبُوبَ الرِّيحِ فِي رِجْلِ الْجَرَادِ
وماتوا قبل موتهم فلما مننت أعدتهم قبل المعاد^(١)

وهذا الخوف الذي يجتاح أحشاء الأعداء اجتياح الريح جماعة الجراد يظل محورا
لهذه الدائرة وإن يكن في أشكال تعبيرية أخرى، فهو - تارة - ذعر يتمزق به من
يعانيه حتى من قبل أن يمتد إليه سيف :

وبالذعر من قبل المهند ينقد^(٢)



طاعنُ الطعنة التي تطعن الفيلق بالذعر والدم المَهْرَق
ذات فرغ كأنها في حشا المخبر عنها من شدة الإطراق^(٣)

وهو - تارة أخرى - رعب يمثل للأعداء مصارعهم حتى من قبل أن يلمحوا
رحا أو تقترب منهم فتاة، رعب يسط ظله الرهيب في ميامن عساكرهم
ومياسرهم، ويستشري في أوصالهم حتى يصيب الأيدي بالرعشة والاضطراب،
وكان ما تحمله من سيوف قد تحوّل - بفعل الوهم - إلى أغلال تشل الحركة وتمنع
من التصرف :

أبصروا الطعن في القلوب دراكاً قبل أن يصروا الرماح خيالاً
وإذا حاولت طعانك خيلاً أبصرت أذرع القنا أثيالاً
بسط الرعب في اليمين يمينا فتولوا وفي الشمال شمالاً
ينفض الروح أيدياً ليس تدرى أسيوفاً حملن أم أغلالاً
ووجوهاً أخافها منك وجهه تركت حسناتها والجمالاً^(٤)

(١) المصدر نفسه - ج ١ - ص ٣٦٢-٣٦٣.

(٢) المصدر نفسه - ج ٢ - ص ٦.

(٣) المصدر نفسه - ص ٣٦٤-٣٦٥.

(٤) المصدر ذاته - ج ٣ - ص ١٤١-١٤٢.

والبحث في مثل هذه الدوائر التصويرية يعين على جلاء صلة الصورة في عمل ما بنظيرتها أو نظائرها في عمل أو أعمال أخرى، ومن ثم يوحى بتلك الرابطة العميقة التي تتخلل خيال المبدع وتسلك تصوّراته وتفصح عن وحدة عالمه الابداعي، ولكنه، برغم قيمته في ذاته، لا يغني عن النظر في القصيدة باعتبارها كيانا فنيا متكاملا، ولا ينهض عوضا عن تذوق الصورة في مكانها من سوابقها ولواحقها، وفي فعلها أو انفعالها ببقية أجزاء البناء في كل عمل فني على حدة، وهذا هو الذي يجعل صورة ما في بيئة بذاتها ذات وظيفة أسلوبية معينة، حتى إذا طالعنا نفس الصورة - أو قريبة منها - في بيئة إبداعية أخرى رأيناها تسلك سلوكا أسلوبيا مختلفا، وتؤدي وظيفة أسلوبية مفارقة، وهذا التنوع في الوظائف الأسلوبية للصورة يستطيع من يقرأ شعر المتنبي أن يفسر تحولات الأساليب الأدائية فيه على ذلك النحو المثير، نعتي بذلك كيف تتحول بعض مدائحه إلى هجائيات، وكيف تتحول بعض غزلياته إلى مدائح، وكيف تشفّ بعض صوره التي تبدو موضوعية أو محايدة عن نبض ذاق يقترب بها مما يمكن تسميته برثاء الذات، وجميعها تحولات لا يمكن الاقتصار في تفسيرها على مجرد التورية أو التعريض أو تداخل الأغراض؛ لأنها - فوق هذا كله - تحولات في صمم البنية الشعرية، تحولات تستعين بمستويات الإيقاع والتركيب والصورة جملة، بغية تحوير الأسلوب وتكثيفه بتلك الدلالات الاحتمالية التي لا بد وأن يتوقف عندها من يطالع غزليات المتنبي ومدائحه على وجه الخصوص.

المبحث الخامس

تحوّلات الأسلوب

كتب والتر هيلتون Walter Hilton : « اللغة في حد ذاتها تشبه الماء ، باردة ولا طعم لها »^(١) ، وهو يعنى بذلك اللغة وهى ما تزال بعدُ مادة غُفلا ، لم تنتقل بالممارسة والاستعمال إلى حيث تتشكل في نسق تعبيرى ، ثم إلى حيث يتشكل من هذا النسق ونظائره نظام قوئى أو أسلوب له وظيفته الخاصة ، وله سماته الفارقة في العمل الأدبى ، فحين يَمَّ هذا الانتقال يغدو « ما كان باردا ولا طعم له » عامرا بالدفء والحرارة ، متميز اللون والرائحة والمذاق .

والأسلوب في القصيدة ، مثله في هذا مثل الأسلوب في أى جنس أدبى ، يعتمد مبدأ الاختيار ، فأعراف اللغة تضع أمام المبدع جملة من الاحتمالات لقول الشيء نفسه بطريقة صحيحة ، وعليه أن يتقن من بين هذه الاحتمالات أوفرها دقة ، وأكثرها مواءمة للسياق ولبنية العمل ككل ، وفي هذه المواءمة ما ينتقل باللغة الشعرية من مستوى الصحة الذى تفرضه الأعراف اللغوية ، إلى مستوى الجمال الذى يفترضه الأسلوب الأدبى ، كما أن في مبدأ الاختيار الذى تعتمد عليه ما يمنح دارس العمل الشعرى مساحة عريضة يتحرك فيها ، لكى يحدثنا عن سرِّ هذا الاختيار ، وطبيعته ، ووظيفته ، باختصار ، يبق لدارس الأدب - في ظل هذا المبدأ - ما يقوله بعد أن يقول اللغوى كلمته^(٢) .

والربط بين اختيار الشاعر لأدواته ووظيفة هذه الأدوات في السياق ، يرجع في الأساس إلى أن مجالات استخدام اللغة الشعرية تتنوع بتنوع وظائفها ، ومن ثم نجد أنفسنا أمام عدد من « الأساليب الوظيفية » يختلف فيها الشعر التمثيلى عن الشعر الغنائى ، كما يختلف فيها شعر الهجاء عن شعر المديح ، وكما يختلف هذان بدورهما عن الشعر الغزلى على سبيل المثال ، فإذا حدث أن تبدل الأسلوب أو تحوّل ، فإن ذلك لا يَمَّ عن اضطراب أدوات الشاعر ، بقدر ما يَمَّ عن تصوير وظيفتها أو ازدواجها بغيرها من الوظائف .

G. W. Turner, Stylistics, P. 227, (١)

(٢) انظر المرجع السابق - ص ٢٠-٢٢

في ضوء هذا التفسير الموجز لطبيعة العلاقة بين الأسلوب ووظيفته، يمكن لقارئ المتنبي أن يفهم سرّ هذه التحوّلات الملحوظة في عدد من نماذجه، بين مدحة تعلو بها نبرة التشكي والحسرة حتى تتول إلى بث ذاق صريح، وأخرى تعتمد على ما يدعوه «آرثر بولارد» «عنصر التلميح»^(١) في إدراك أن ثمة معنى ثانياً - هجائياً - يمكن تحت المعنى المدحى الواضح، وثالثة تستغل بعض مصطلحات المعجم الغزلي وطائفة من تقاليده الموروثة، للإيحاء بأن موقف الشاعر من نموذج قد تجاوز ما يشوب المديح من بواعث الطمع والرغبة إلى حيث يتمحض السود وتخلص الشاعر.

١

يستهل المتنبي آخر مدائحه في كافور^(٢) بقوله :

مُنَى كُنْ لِي أَنَّ الْبَيَاضَ خِضَابُ	فِيخْضَى بَتِيضُ الْقُرُونِ شَبَابُ
لِيَالِيْ عِنْدَ الْبَيْضِ قَوْدَايَ فِتْنَةُ	وَفَخْرُ، وَذَاكَ الْفَخْرُ عِنْدِيْ عَابُ
فَكَيْفَ أَذَمُّ الْيَوْمَ مَا كُنْتُ أَشْتَهِيْ	وَأَدْعُو بِمَا أَشْكُوهُ حِينَ أَجَابُ
جَلَا اللَّوْنُ عَنْ لَوْنِ هَدْيِ كُلِّ مَسْلُوكِ	كَمَا انْجَابَ عَنْ لَوْنِ النَّهَارِ ضَبَابُ
وَفِي الْجِسْمِ نَفْسٌ لَا تَشِيْبُ بِشَيْءٍ	وَلَوْ أَنَّ مَا فِي الْوَجْهِ مِنْهُ حِرَابُ
لَهَا ظُفْرٌ إِنْ كُلَّ ظُفْرٍ أَعْلَهُ	وَنَابُ إِذَا لَمْ يَبْقَ فِي الْفَمِ نَابُ
يَغَيِّرُ مِنِّي الدَّهْرُ مَا شَاءَ غَيْرَهَا	وَأَبْلُغُ أَقْصَى الْعَمْرِ وَهِيَ كَعَابُ

مقابلة الماضي بالحاضر، التي دلّت عليها لفظتا «الليالي» في البيت الثاني، و«اليوم» في البيت الثالث، هذه المقابلة تواكبها وتتجاوب معها مجموعة من المقابلات، بعضها ينتمي إلى الماضي، كالمقابلة بين «الفخر» و«العاب»،

(١) انظر : آرثر بولارد : الهجاء - ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة - بغداد سنة ١٩٧٩ - ص ٨٢.

(٢) يقدم جامع الديوان هذه القصيدة بقوله : وقال بمدحه - يعني كافور - ولم يلقه بعدلما. - ج ١ -

وبعضها يتمى إلى الحاضر، وإن يكن على سبيل النقي والإنكار، كالمقابلة بين «أذم» و «أشهى»، ثم بين «أدعو» و «أشكو»، ويتدرج هذا التقابل بين الدلالات اللغوية البسيطة إلى حيث يفصح عن تقابل آخر في الدلالة التصويرية التى تفضى إليها الأبيات؛ فما كان موضع التهنئ فى الماضى، وهو بياض المشيب، أصبح فى الحاضر يحمل شبهة الدم، وما كان عينا يستدعى الحرص على إخفائه والحرب منه، وهو سواد القرون، غدا الآن مظنة رغبة.

ولإنكار شبهة الدم فى الأول، ومظنة الرغبة فى الثانى، تتلاحق الصور الشعرية التى تعمل على تزيين ما حدث من تغير، بل ورفض أن يكون هذا التغير تغيرا على الحقيقة، وفى كلتا الحالتين من التزيين والرفض يتم توليد الصورة على نفس النحو: دلالة تقريرية مباشرة، ثم دلالة تصويرية تنهض ببلور البرهنة والإقناع بما قرره الدلالة الأولى؛ فسواد الشباب ينجلي عن بياض المشيب، الذى يهدى إلى كل مسلك من الرشد والخير، كما ينجلي الضباب عن ضوء النهار، والنفس فتية لا يعرفها عجز ولا يتأهبها تغير حتى وإن أبيض شعر الوجه وصار كالحراب، وهى «كعاب» لا يفارقها رونق الصبا حتى وإن عبثت أصابع الدهر بما سواها من ملامح الشكل والمظهر.

ولا شك أنه قد استرعى النظر تصوير الشعرات البيضاء فى الوجه «بالحراب»، وهو تصوير اقتضى أن يكون من يواجه هذه الحراب ويتصدى لها - وهى النفس - معتدا بما ينبغى الاعتداد به من «أظفار» و «أنياب»، فكأننا فى الحقيقة أمام مواجهة - توشك أن تكون معركة - بين النفس وعوادي المشيب، أو بين الإنسان والزمن، وكان كل محاولات التزيين والرفض لم تكن إلا ستارا لمشاعر التوجس والخشية من عواقب هذه اللواجهة. ومع ذلك دعنا نصدق الشاعر فيما انتهى إليه من تغليب قيمة النفس على قيمة الزمن، دعنا نصدق لأن تأكيد الذات على هذا النحو يجد ما يسوغه ويغذيه فى الأبيات التالية مباشرة :

وَأَتَى لَنَجْمٍ تَهْتَدِي بِسَى صُحْبَتِي إِذَا حَالَ مِنْ دُونِ النُّجُومِ سَحَابٌ
 غَنَى عَنِ الْأَوْطَانِ لَا يَسْتَفْزِنِي إِلَى بِلَدٍ سَافَرْتُ عَنْهُ إِسَابٌ
 وَعَنْ ذَمَّالَانَ الْعَيْسِ إِنْ سَامَحْتَ بِهِ وَالْأَفْئِدَةُ أَكْوَارُهُنَّ عُقَابٌ
 وَأَصْدَى فَلَا أُبْدِي إِلَى الْمَاءِ حَاجَةً وَلِلشَّمْسِ فَوْقَ الْيَعْمَلَاتِ لُعَابٌ
 وَلِلسَّرِّ مَنَى مَوْضِعٌ لَا يَنَالُهُ نَسِيبٌ وَلَا يُفْضِي إِلَيْهِ شَرَابٌ

توكيد الذات هنا يستمر على مستوى الصياغة وعلى مستوى الصورة؛ فعلى مستوى الصياغة يتصدّر أسلوب التوكيد المقرون بضمير المتكلم : « إِنِّي »؛ وبعده تتعاقب صيغ التعبير عن الذات، حتى لا يكاد يخلو منها بيت : « لا يستفزني، سافرت، أصدى، أبدى، متى ».

ولكن المشكلة ليست في المنحى الذاق الذي جعله الشاعر إطاراً لحديثه، بل في نوعية الصور التي شغل بها فراغ ذلك الإطار، في اختيار عناصر كالوطن المتروك، ورحلة العقاب، والظمان والماء، حين كان الحديث في البداية عن الصبغة والصحاب.

في البيت الثاني يستوقفنا من مفردات الصورة وصفان لا يخلوان من إيجاز : « غنى عن الأوطان »، « لا يستفزني » الأول يوصي إلى إنسان يستعيز بالانتماء إلى نفسه عن الانتماء إلى المكان، والثاني يشي بعوامل الجذب التي تحاول إغراءه بالإياب إلى ما ارتحل عنه من بلاد، ولا تكاد تتوارى هذه الصورة حتى تبرز أمام أنظارنا صورة ذلك « العقاب » الذي يستغنى بسرعته عن سرعة العيس، أو الشاعر الذي يقنع بأن تحمله قدماء إذا لم يجد ما يحمله، ثم ما تكاد تتوارى هذه الصورة أيضاً حتى تطالعنا صورة ذلك المسافر الصادى الذي يعلو فوق شهوة الماء وقد توهجت شمس الظهيرة وتدلّت خيوطها فوق رأسه، وفي الصور الثلاث كان القاسم الدلالى المشترك هو تغليب الاعتداد بالذات على نوازع الشعور والغريزة، والتعالى بقيمة النفس على ما يخالفها من حنين وما يخامرها من حاجة.

ترى هل كان المنتهى يضع عينه على «حلب» وهو يحدثنا عن «الأوطان» التي لا يستفزها الإياب إليها؟ أترأه كان يلوح «بالماء» إلى كنف سيف الدولة، هذا الكنف الذى تدفعه إليها الرغبة، وتقعده به عنه عزة النفس؟ وهل كانت هذه الدلالة التلميحية متاحة لولا تلك التحولات الدقيقة في بنية الأسلوب الشعرى؟

وتغليب الاعتداد بالذات على نوازع الشعور والغريزة يفضى إلى اختيار جديد، ولكنه اختيار محكوم بذلك التغليب وتجلياته عبر السياق، فهو لا يسلم قياده إلى امرأة، بل يقنع منها باليسير، وهو لا يرى في العشق إلا اغترارا وطمعاً؛ ومن ثم يأنف أن يجعل من فؤاده هدفا للغواى، كما يأنف أن يجعل من كفه مطية لكثوس الشراب، فليس في هذا أو ذاك ما يغذى قيمة التعالى بالنفس عن العاطفة والحاجة معا:

وللخود منى ساعة ثم يئتنا فلاة إلى غير اللقاء تُجَابُ
وما العشق إلا غيرةً وطماعة يعرض قلب نفسه فيصاب
وغير فؤادى للغواى رمية وغير بنائى للزجاج ركاب^(١)

وكائنا ما كان قدر الصواب في هذه النظرة إلى العاطفة وقيمتها، فلإنها، ويمتلك السياق الذى وردت فيه، ليست غريبة ولا شاذة، فلسنا نتنظر ممن لا تستفزه الأوطان أن تستفزه امرأة، ولسنا نتوقع من غرام «للعقاب» إلا أن يكون غرامه باجتياب الغلوات، صحيح أن هذه النظرة لم تتخل من جهارة وتصريح حين حسمت القضية بهذه الجملة التقريرية: «وما العشق إلا غيرة وطماعة»، غير أن الشاعر لم يترك هذا التقرير دون برهان تصويرى كاف؛ تجلّى هذا مرة في قوله: «يعرض قلب نفسه فيصاب»، فأوحى هذه الصورة بأن العشق اختيار، وبأن شأن العاشق شأن من يتصدى للهلاك طواعية، ولا يفعل ذلك رشيد، وإذا فعله

(١) في نشرة بيروت لشرح العكبرى على الديوان «وغير بنائى للزجاج ركاب» والرماع لا تليق بالسياق، ومن ثم أقرنا عليها ما أتيته البرقوق في شرحه للديوان: «وغير بنائى للزجاج ركاب». - انظر: عبد الرحمن البرقوق - شرح ديوان التنى - طبعة المكتبة التجاوية سنة ١٩٣٠ - ج ١ - ص ١٣٥.

فَلَا يَلُومَنَّ إِلَّا نَفْسَهُ، كَمَا تَجَلَّى مَرَّةً ثَانِيَةً فِي التَّعْبِيرِ عَنْ فُؤَادِ الْحُبِّ «بِالرَّمِيَّةِ»، بِكُلِّ مَا يَثِيرُهُ مَنَظَرُ الطَّرِيدَةِ وَقَدْ اخْتَرَمَتْهَا سَهَامُ الرَّامِي مِنْ أَسَى وَإِشْفَاقٍ لَا يَجْلُوَانِ مِنْ عَزُوفٍ وَنُفُورٍ.

وحتى الآن كان توكيد الذات يتجلى عبر ضمير المتكلم الواحد، ولكننا حين نواصل القراءة نفاجأ بتحول محور الحديث من المفرد إلى الجمع :

تَرَكْنَا لِأَطْرَافِ الْقَنَا كُلِّ شَهْوَةٍ فَلَيْسَ لَنَا إِلَّا بِهِنَّ لِعَسَابٍ
نُصِرْفُهُ لِلْطَّمَنِ فَوْقَ حَوَازِرٍ قَدْ انْقَصَصَتْ فِيهِنَّ مِنْهُ كِتَابٍ
أَعَزَّ مَكَانٍ فِي الدُّنْيَى سَرَجٌ سَابِحٌ وَخَيْرٌ جَلِيسٍ فِي الزَّمَانِ كِتَابٌ

هل نقول ما يتبادر إلى الذهن من أن هذا التحول يشي بتعظيم المتكلم لنفسه، وبخاصة أن المجال الجديد مجال طعن وكَرٍّ وصراع ؟ أم نعيد القراءة لتبين أن مجال الصورة السابقة لم يكن يخلو أيضا من مثل هذا الصراع، وإن يكن صراعاً بمجاله الذات : قلب يعرض نفسه فيصاب، وفؤاد يرمى رمية الطريدة. هو صراع، ولكنه صراع الإنسان مع مشاعره، صراع العاشق مع قلبه، وحين يتحول محور الحديث لا يكون ذلك مقصوراً على ما تعنيه الدلالة اللغوية فحسب، بل يكون - إضافة إليه - إيذاناً بنقل مجال الحركة من الداخل إلى الخارج، من الذات إلى الموضوع، من القلب والفؤاد ومتعلقاتهما إلى أطراف الرماح والخيل التي تجيد ترويق السطن من كثرة ما تعودت عليه، وكأنَّ الشاعر يعادل بين هذه الحركة الخارجية وتلك الحركة الداخلية، أو كأنه حين حرم نفسه - اختياراً - مما عسى أن تنتجه تلك الحركة الداخلية من لذة وإشباع، قد استعاض عنها بما تنتجه حركته مع الخيل والرماح من متعة معنوية فائقة، وليس مصادفة أن يعبر عن هذه الحركة «باللَّعَابِ»، بكل ما يوحيه هذا التعبير من ترك كل شهوات الحس إلى التلهي بملاعبة الرماح والانشغال بتصرفها.

ونؤثر أن يكون المقطع التالي من مقاطع القصيدة مقطعا مستأنفاً؛ ليس فقط

لأن الاستئناف ينأى بنا عن التكلف في الخامس صلة تركيبية بينه وبين سابقه، بل لأنه - أيضا - ينسجم مع تلك الانتقال البعيدة التي انتقلها الشاعر من حديث النفس إلى حديث كافور، كما ينسجم مع تحول إطار الحديث من التكلم إلى الغيبة :

ونَحَرَ أبو المسك الخَضَمَ الذى له	على كل بحر زَحْرَة وَعِباب
تجاوزَ قَدْرَ الملح حتى كأنه	بأحسن ما يُثْنَى عليه يُعَاب
وغالبُه الأعداءُ ثمَّ عَنَوْا له	كما غَالَبَتْ بِيضَ السيوفِ رِقَابُ
وأكثر ما تَلَقَّى أبا المسك بِذِلَّةٍ	إذا لم تَصُنْ إلا الحديدَ ثِيَابُ
وأوسع ما تلقاه صدرا وخَلَفَه	رماء وطعن والامامُ ضِرَابُ
وأنفذ مائلقاه حكما إذا قَضَى	قضاءَ ملوك الأرض منه غَضَابُ
يقود إليه طاعة الناس فضله	ولو لم يُقَدِّمها نائل وعِقَاب

ومنذ بداية هذا التحول نلمح اتكاء الشاعر على محور المبالغة في تكوين الصورة، قد تكون هذه المبالغة تقليدية مطروقة، كما في صورة ذلك البحر الذى طما وامتد وارتفعت أمواجه فأرَى على كل بحر سواه، وقد تقترن ببعض الظواهر الأسلوبية التى ترقق من حواشيها وتكسبها بعض الإقناع، كما نلاحظ في البيتين الثانى والثالث؛ فتجاوز المملوح قدر الملح وارتفاعه فوق مستوى ما يثنى عليه به، يوضع فى دائرة الدلالة الظنّية التى توحى بها «كأن»، وإذعان «الأعداء» له لايم إلا بعد «مغالبة» تقتضى من جهد المغلوب مثلبا تقتضى من جهد الغالب، كما أن انقيادهم له لا يصبح واضحا ومفهوما إلا فى ضوء «مغالبة» الرقاب للسيوف ثم خضوعها لها، فإذا كانت الرقاب بديلا تصويريا للأعداء، فإن السيوف بديل تصويرى للمملوح.

ومع استمرار الشاعر فى العزف على وتر المبالغة وتشقيق فكرة الشجاعة التى انتهى إليها، تراه فى الأبيات الثلاثة التالية حريصا على جلاء هذه الفكرة من خلال مجموعة من المواقف الحرجة؛ فأكثر ما يكون ممدوحه ابتذالا لنفسه وعزوفًا عن التحصن بالدروع حين لا يحتمى الفرسان بثياب سوى الحديد، وأوسع ما يكون

صدرا إذا حمى الوطيس وأحاط به الأعداء، فكان الرمي والسطعن من خلفه والضرب من أمامه، وأنفذ ما يكون أمرا حين يرى ما لا ترضاه ملوك الأرض من رأى، فيكون في إنفاذ رأيه - والحالة هذه - دليلا على قوة البأس من جانبه، وضرورة الانقياد من جانبهم.

وعلى تنوع دلالات المبالغة بين ابتذال النفس وسعة الصدر ونفاذ الرأى، فإنك تلاحظ بنية تكرارية تشترك فيها الصور الثلاث بما لا يخرج عن النسق التالى :

صيغة تفضيل (أكثر، أوسع، أنفذ)

- + جملة يتصدرها فعل مضارع، واحد في مادته وصيغته (تلقى، تلقاه)
- + جملة شرطية أو حالية تكون قيда للجملة الأولى ودالة على ظرف صعب تتجلى من خلاله دلالات المبالغة المشار إليها.

ويحتاج قارئى المنتهى إلى بعض الحذر وهو يتلقى صور المبالغة في شعره، فقد تعلو فيها - أحيانا - نبرة هذه المبالغة إلى حد ربحاً أوماً إلى التقيض، ومثل هذا التحول من أسلوب الملح إلى إيماءات الذم ليس غريباً على الصنعة الشعرية بعامة، وليس غريباً بالنسبة إلى المنتهى على وجه الخصوص؛ «فبعض عبارات الاستحسان يمكن تحويرها - كما يقول آرثر بولارد - بشكل رفيع لتشير إلى بعض العيوب»^(١)، ولعل أبا الفتح عثمان بن جنى كان يلح جانباً من جوانب هذا التحول حين علق على هذا البيت :

تجاوز قدر الملح حتى كأنه بأحسن ما يشئ عليه يُعَابُ

فقال : هذا من الملح الذى كاد أن يتقلب لإفراطه هجواً^(٢)، فإذا استمرنا هذا التفسير، وإذا أضفنا إليه ما يدل عليه البيت الأخير من استحقاق المملوح للطاعة بمجرد الفضل، لا لرجاء جوده ولا لخوف عقابه، فهل ترانا نبعد إذا

(١) آرثر بولارد : الهجاء - ص ٣٣.

(٢) انظر رأى أبى الفتح فى : شرح المكبرى - ح ١ - ص ١٩٤.

تصوّرنا أن الشاعر كان يومئٍ بهذا إلى حاله مع كافور؟ وألا يحمل هذا الإيماء من بذور التعريض ما يحىّ المقام لتحوّل الأسلوب من المديح إلى العتاب الصريح الذى نطالعه فى هذه الأبيات؟

ويا أسدًا فى جسمه روح ضيّفم	وكم أسد أرواحهن كلاب
ويا آخذًا من دهره حق نفسه	ومثلك يُعطى حقه ويُهَاب
لنا عند هذا الدهر حق يُلطّه	وقد قلّ إعتاب وطال عتاب
وقد تُحدث الأيام عندك شيمه	وتتعمّر الأوقات وهى يّاب
ولا مُلك إلّا أنت، والملك فضله	كأنك نصل فيه وهو قراب

وقد اقترن هذا التحوّل بتحوّل آخر تمثّل فى تغيير مجرى الحديث من الغيبة إلى الخطاب، تارة عن طريق النداء : أيا أسدًا، ويا آخذًا، وتارة أخرى عن طريق الضمائر : عندك، أنت، كأنك، كما اقترن بنقل مركز الثقل فى الصورة من المبالغة إلى المقابلة التى تجلّت فى التوازى - والتوازى يفترض للمباينة - بين أسد حقيقى بهذه التسمية شكلا وجوهرًا، وأسود - أو ملوك - ليس لها من الأسود إلّا الشكل، ولكن أرواحها من السقوط والتدنّى بحيث لا تعلو عن أرواح الكلاب، ثم فى المقارنة المضمرة بين «آخذ» حقه من الدهر، بكل ما يقتضيه الأخذ من عنوة واقتدار، ومعطول يحجده الدهر حقه - أو يلطّه - فلا يجد فى وسعه من حيلة سوى الاسترضاء والمعاينة، ثم فى التناقض بين طول العتاب من قِبَل الشاعر، وقلة الإعتاب - والإعتاب يعنى إزالة مسبّات العتاب - من قبل الدهر، أو قُل من قبل كافور.

سنلاحظ من خلال هذه المقابلات نموّ بذور التعريض التى حملتها الأبيات السابقة، ولن يقتضينا هذا أكثر من أن نعيد النظر فى ذلك الحقّ المسطّول، وذلك العتاب الطويل لمن تقلّ عنده العتبي، ثم ذلك الزمان الخراب الذى لا أمل فى صلاحه إلا بقدر ما تفصح عنه «قد» - قد تحدث الأيام، قد تتعمّر الأوقات - من معانٍ التوقع والاحتمال... هل يعتب على كافور أم يعتب على الدهر؟ أم تراه

يعتب على الأول من خلال الثاني ونحت شعاره ؟ على أية حال لقد برح الخفاء، ولم يعد ثمة لبس في موضوع العتاب أو فيمن يوجه إليه :

أَرَى لِي بِقَرْبِي مِنْكَ عَيْنًا قَرِيرَةً	وإن كان قريبا بالبعد يُشَابُّ
وَهَلْ نَافِي أَنْ تُرْفَعَ الْحُجُبُ بَيْنَنَا	ودون الذي أملت منك حجاب
أَقَلَّ سَلَامِي حُبَّ مَا خَفَّ عَنْكُمْ	وَأَسْكُتُ كَيْمَا لَا يَكُونُ جَوَابُ
وَفِي النَّفْسِ حَاجَاتٌ وَفِيكَ فُطَانَةٌ	سَكُوتِي بَيَانٌ عِنْدَهَا وَخُطَابُ
وَمَا أَنَا بِالْبَاحِثِ عَلَى الْحُبِّ رِشْوَةً	ضَعِيفٌ هَوًى يَتَغَيُّ عَلَيْهِ ثَوَابُ
وَمَا شِئْتُ إِلَّا أَنْ أَذِلَّ عَوَازِلِي	عَلَى أَنَّ رَأَيْي فِي هَوَاكَ صَوَابُ
وَأُعْلِمَ قَوْمًا خَالَفُونِي فَشَرَقُوا	وَعَرِثْتُ، أَنِي قَدْ ظَفِرْتُ وَخَابُوا

والقضية الآن لم تعد في مجرد تشكيل الصورة أو تعدد دلالتها، إنها قضية أسلوب برمته يستخدم في غير ما عهد استخدامه فيه من وظائف، أسلوب يستمد من معجم الغزل الموروث بعض مصطلحاته وأدواته ليعيد بناءها بما يكشف بين الحين والآخر عن دلالة من دلالات الملح أو العتاب. وقبل أن نتقدم للبرهنة على هذه الحقيقة، دعنا نتأمل بعض مواد الشاعر في هذا الموقف ونسبة ترددها :

- مادة القرب، تكررت مرتين.
- الحجاب، مرفوعا ومسدلا، تكرر مرتين، مرة جمعا، ومرة مفردا.
- مادة الحب، تكررت مرتين.
- مادة الهوى، تكررت مرتين.
- البعد - وردت مرة واحدة.
- العوازل - وردت مرة واحدة.

يؤلف الشاعر بين هذه المواد - وغيرها بالطبع - في نسق غزلي يتنهد على دلائل محورتين، إحداها تتولد عبر الأبيات الأربعة الأولى من هذا المقطع، لتجلى

صورة محب يتأرجع موقعه بين الرجاء واليأس، فهو قريب من عين من يحب، ولكنه بعيد عن قلبه، وقد رفعت بينه وبين من يحب تلك الحجب المادية المألوفة، على حين أسدل بينه وبين أمانيه ستار معنوى كثيف، وهو على حال من التحرج تقنع من أعباء المودة بالقليل، حتى لا يكون في الإكثار مظنة الإثقال؛ فلا سلام حيث تحمل التحية شبهة التذكير بالنفس، ولا كلام حيث يحمل الكلام من التعريض ما يكلف الطرف الآخر - معنى كافور - حرج الإجابة، ناهيك عن مشقة الرفض، فيحسبه فطنة من صاحبه تستشعر حاجات النفس دون شرح، وتترك من حديث الصمت ما تدركه من حديث اللسان.

في تضاعيف هذه الآيات الأربعة تنبث هنا وهناك بعض الإشارات التي تكاد تلتوى بهذا السياق الغزلي وتصرفه عن وجهه، ومنها: «ودون الذى أملت منك حجاب، وفي النفس حاجات»، مع ما يفيد الموصول في الجملة الأولى من إيهام المأمول لدى المتلقي، وإن يكن معروفا لدى المخاطب، ومع ما يفيد تنوين «حاجات» في الجملة الثانية من شمول وتنوع وكثرة، وفي هذه الإشارات تمهيد رقيق لتلك الرسالة الدلالية الثانية التي يتزايد الإفصاح عنها في الآيات الثلاثة الأخيرة من المقطع المذكور؛ فأى حب هذا الذى يكون مظنة «للرشوة» حتى تنفى عنه؟ وأى هو الذى يكون ابتغاء «الثواب» حتى يبادر إلى تضعيفه، ومن ثمة إلى رفضه؟ بل أية علاقة وجدانية تلك التى تلتبس من «الثواب» بمجرد البرهنة «للعواذل» على صواب «الرأى»، ناهيك عن إعلامهم بخفية مساعاهم حين اتجهوا شرقا، ونجاح مقصده - أى الشاعر - حين يمم وجهه غربا، صوب بلاط كافور؟ ليس لهذا كله من تفسير سوى تحول أسلوب الغزل في دقة وإحكام تجاه وظيفة جديدة، هى الملح أو العتاب أو ما إليها بسبيل، الأمر الذى يفترض ثراء الدلالة وتعدد مستوياتها.

ينصدع ذلك النسق الغزلي حيث تسود الصور المضحية التقليدية، فيبدو وكأن العمل الشعري ينهض بمعادلة دقيقة بين تحويل الأسلوب حين يكون المقام مقام

رصد العلاقة الشاعر بمدوحه، وتصحيح مساره بأدوات المديح التقليدى حين يكون المقام مقام رصد لهذا المدح من حيث هو، ومعنى ذلك أن الصور المدحية المشار إليها إن صدعت ذلك النسق الغزلى، فإنها جرت مجرى مثيلاتها فيما سبق هذا النسق من مواقف :

جَرَى الخُلْفَ إِلَّا فِيكَ أَنْكَ وَاحِدٌ وَأَنْكَ لَيْثٌ وَالْمَلُوكُ ذُئَابُ
وَأَنْكَ إِنْ قُوسِيَتْ صَحَفَ قَارِيٍّ ذُئَابًا - وَلَمْ يُخْطِئْ - فَقَالَ ذُئَابُ
وَأَنْ مَدِيحَ النَّاسِ حَقٌّ وَبَاطِلٌ وَمَدْحُكَ حَقٌّ لَيْسَ فِيهِ كِذَابُ

ولكى نفهم منطق هذه المقايسة المعقودة بين المدح ومن عداه من الملوك، ولكى نضعها فى مسارها من القصيدة، علينا أن نتذكر المقابلة الآتفة بين أسد له شكل الأسد وجوهره، وأسود أرواحها أرواح الكلاب، مع استبدال الليث هنا بالأسد، والذئاب بالكلاب، ومع تغذية الصورة بعنصر إضافى يستغل القرب الكتابى بين الذئاب والذئاب، فيخيل الشاعر - ترتيباً على هذا القرب - نوعاً من التصحيف يقرأ فيه القارئ « الذئاب » « ذباباً »، فلا يبدو الصواب فى هذا التصحيف؛ لأن غيره من الملوك كذلك إذا قوسوا به، ومثلاً تحتل صفاتهم هذا اللون من التحريف، يحتل مديحهم الحق والباطل، أما مديحه فهو الحق المحض الذى لا باطل فيه.

فى ختم القصيدة تعود النبرة الغزلية مرة أخرى، ولكنها تعود متشحة بغلالة صوفية رقيقة، تعود نضاجة بغير قليل من القناعة والعزوف والتسليم، فحيث يتحقق الودّ يهون المال، بل يهون كل شيء؛ لأن كل ما على وجه الأرض أصله منها، ومصيره إليها :

إِذَا نَلْتُ مِنْكَ الْوَدَّ فَالْمَالُ هَيْنَ وَكُلُّ الذِّى فَوْقَ التُّرَابِ تُرَابُ

فالنموذج المذخى هنا قطب تتحرك فى مداره ذات الشاعر إيجاباً وسلباً، قد تنداح هذه الحركة الذاتية داخل موقف من مواقف العزوف أو التأمل، كما انداحت الدلالة الخاصة للشطرة الأولى داخل الدلالة العامة للشطرة الثانية،

ولكن قطب الحركة لا يفتأ مائلا أمام بصيرة المبدع، لا يفارقه إلا ليرجع إليه، ولا يهاجر عنه إلا ليهاجر إليه، وليس مصادفة أن يبدأ البيت التالى مباشرة بهذا التصدير: وما كنت لولا أنت..، وأن تكون الصورة الاستثنائية التى يمتنع وجودها بوجود الممدوح هى صورة المهاجر الذى تتقاذفه المواطن والبلاد، ويتعاقب عليه فى كل بلد صحاب، مع ما يوحيه مفهوم المخالفة فى هذه الحالة من إثبات النقيض، نعى وحدة المقام، ووحدة الصاحب:

وما كنتُ لولا أنتَ إلّا مهاجرا له كلُّ يوم بلدة وصحاب

وحدة المقام كفته مثنو الضياع فى أقطار الأرض، ولولاها كانت هذه الأقطار فى حقه سواء، ووحدة الصاحب كفته استجداء مشاعر الأصدقاء، ولولاها كان جميع الناس فى نظره سواء، وهكذا نفهم فى النهاية لم كان الشاعر منذ البداية «غنيا عن الأوطان»، وهكذا - أيضا - تتقلص أبعاد المكان وتنكش حتى يختصرها ملك كافور، أو لنقل إن هذا الملك يرحب ويتسع حتى يستوعب هذه الأبعاد، وبالمثل تتضام أطراف العلاقات الإنسانية وتتوحد حتى تستقبلها علاقة الشاعر بنموذجه، أو قل إن هذه العلاقة تعمق وتمتد حتى تستغرق ما سواها من علاقات:

ولسكنك الدنيا إلى حبيبة فما عنك لى إلّا إليك ذهاب

ومنطوق الجملة الشعرية فى هذا البيت استدراك على منطوق الجملة فى سابقه، ولكنه - فى الوقت ذاته - تأكيد لما أشرنا إليه من مفهوم المخالفة، تأكيد لذلك الاستغراق الذى يمثله الممدوح مكانا وعلاقة، ولا نغفل فى هذا المقام ما توحى به أداة التعريف فى لفظة «الدنيا» من شمول، ثم ما تفصح عنه التكملة بالحال - حبيبة - من تقييد العلاقة وتخصيص ما تفصح عنه من شعور، فكان هذا الممدوح ليس بديلا عن تلك الهجرة اليومية فحسب، بل هو الدنيا بأكملها، بكل اتساعها وتنوع ناسها، بكل ما يستشعره الحى إزاءها من حب، وما يربطه بها من

ضرورة، فليس عنه - في النهاية - من منصرف إلا إليه، وليست منه هجرة إلا إليه^(١).

٢

للأسلوب في الشعر المجاني طريقة خاصة في انتقاء المادة اللغوية ورصفها، ومن يقرأ قصيدة المتنبي في هجاء ضبّة بين يزيد العتيبي لا يجد صعوبة في اكتشاف هذه الخصوصية وطبيعتها، وهي خصوصية مردها إلى عدم التحرج في استخدام طبقة بعينها من مفردات المعجم الشعري، ثم الجهر والمباشرة في إبراز السمات السلبية التي تتضافر هذه المفردات على تصويرها.

بيد أن ثمة طريقة أخرى يلجأ إليها الشاعر في عدد من نماذجه، وهي طريقة لا يشوبها ما يشوب سابقتها من جهازة النبرة الهجائية وطغيانها، فهي تستبدل بهذا نوعاً من التقليد المازل *burlesque*^(٢) أو التظيم الزائف المنحرف، تعلق فيه الشخصية الممدوحة علواً خرافياً يذكرنا بأبطال الملاحم أو بنماذج قصص الفرسان في العصور الوسطى، ومن ثم يحمل هذا التصعيد الملحمي الزائف من إيجاءات السخرية أكثر مما يحمل من مظاهر الثناء والتمجيد، ويتحول ما كان آية من آيات العظمة إلى قرينة تشي بالنقيض، من جهة، وتكشف عن عمق الفجوة بين الشخصية - الأصل والشخصية المذّعاة، من جهة أخرى.

يقول المتنبي، مادحا كافورا، ذاكرة خروج شبيب بن جرير العقيلي عليه^(٣)،

(١) راجع نص القصيدة في:

ديوان المتنبي - تصحيح مصطفى السقا وآخرين - ج ١ - ص ١٨٨ - ص ٢٠١.

ديوان المتنبي - شرح عبدالرحمن البرقوق - ج ١ - ص ١٣٢-١٤٠.

(٢) انظر في معنى التقليد المازل: الهجاء ص ٥٨.

(٣) كان شبيب بن جرير العقيلي واليا على معرة النعمان، واجتمع إليه جماعة من العرب، استعان بهم في الخروج على كافور، حيث قصد دمشق فحاصرها. فيقال إن امرأة ألفت عليه وحس فصرعته فانزعم من كانوا معه، ويقال إنه حدث به صرع فتركه أصحابه ومضوا، فاختذه أهل دمشق فقتلوه. انظر شرح العكبري على الديوان - ج - ص ٢٤٣.

ومخالفته إياه :

عَدُوُّكَ مَذْمُومٌ بِكُلِّ لِسَانٍ وَلَوْ كَانَ مِنْ أَعْدَائِكَ الْقَمْرَانِ
وَلَهُ سِرٌّ فِي عُلاكَ، وَإِنَّمَا كَلَامُ الْعِدَا ضَرْبٌ مِنَ الْهَذْيَانِ
أَتَتَّمَسَ الْأَعْدَاءُ بَعْدَ الَّذِي رَأَتْ قِيَامَ دَلِيلٍ أَوْ وَضُوحَ بَيَانٍ
رَأَتْ كُلٌّ مِنْ يَتَوَى لَكَ الْغَدْرُ يُتَلَى بِغَدْرِ حَيَاةٍ أَوْ بِغَدْرِ زَمَانٍ

ذات الشاعر لا تفصح عن نفسها مباشرة كما أفصحت في مستهل بائيته السابقة، لأننا هنا بإزاء علاقة طرفها الإيجابي - فيما يبدو - هو الممدوح، الذي لا يسمى صراحة، بل يكتفى في الإشارة إليه بضمير المخاطب، أما طرفها السلبي - فيما يبدو أيضا - فهو ذلك « العدو » الذي يتكرر التعبير عنه مفردا ومجموعا، دون تحديد المقصود أو تخصيصه في حالى الأفراد والجمع، وقد اقترن عموم الدلالة في ذلك الطرف بعموم صفة الذم التي يخبر بها عنه : « مذموم بكل لسان »، ثم باستغراق هذه الصفة لكل ما صدقته مهما بلغت من النفع وارتفاع المنزلة : « ولو كان من أعدائك القمران ».

وفي الجانب الإيجابي من هذه العلاقة - جانب الممدوح - نلتقى بذلك التقرير الذي حاول أن يفسر سر هذه الإيجابية، فلم يزدها إلا خفاء، لأنه ربطها بمشيئة علوية لا قبل لأحد باكتناهاها، بل نوشك أن نقول : إنه التوى بهذا التفسير - عن عمد - ليتحول بالإيجاب الظاهري إلى سلب خفي، لأنه لم ينسب هذا الإيجاب إلى جهد الذات أو علو المهمة، بل نسبه إلى قدر جرى به، ربما عن غير استحقاق.

وفي الجانب السلبي، جانب العدو المذموم، لانعدم أيضا مثل هذا التحول، وإن يكن بطريقة معكوسة؛ لأنه حين أراد التماس الدليل على علو صاحبه وسقوط عدوه لم يجد سوى التلازم بين غدر الثانى بالأول من جهة، وغدر الحياة أو الزمان بذلك الغادر من جهة أخرى، مع أن غدر الحياة يكون بالموت، وغدر الزمان يكون بما يحده من مصائب، ولا جهد « للممدوح » في جلب كليهما، كما لا طاقة

«للمنموم» بدفع أى منهما، وهكذا نجد أنفسنا أمام ملح بما لا يُمدح به، وهجاء بما لا يُهجى به.

ولتزداد اقتناعا بهذه الحقيقة، دعنا نتقل مع الشاعر من التعميم إلى التخصيص، من ذلك الإبهام الذى خلعه على العداوة والأعداء إلى تحديد المقصود منها :

برغم شبيب فاروق السيف كفه	وكانا على العلات يصطحبان
كان رقاب الناس قالت لسيفه	رفيقك قتيي وأنت يمانى
فلن يك إنسانا مضى لسبيله	فلن المنايا غاية الحيوان
وما كان إلا النار في كل موضع	يثير غبارا في مكان دخان
فقال حياة يشتهيها عدوه	وموتا يشهى الموت كل جبان

وواضح أن الشاعر إذا كان يريد بمثل هذا التخصيص أن يقنعنا بمقولة الدم التى صدر بها قصيدته، فإن مذكروه - والحق يقال - ليس من الدم فى شيء، اللهم إلا إذا افترضنا أنه كان يصرح بشيء على حين يدير أدواته تجاه الإيحاء بما يخالفه، فليس من الدم فى شيء أن يصطحب الكف والسيف حتى لا يفارق أولهما ثانيهما إلا مضطرا، وكان الرقاب لما كثر تقطيعها بسيفه، أغرت ما بينه وبين سيفه ليفترقا، وليس من الدم فى شيء أن يخضع الإنسان لحكم الموت وهو نهاية كل حى، وليس من الدم كذلك أن يكون نارا على أعدائه يثير من غبار المعارك نظير ما تثيره النار من دخان، وأخيرا، ليس من الدم فى شيء أن تكون حياة الإنسان بحيث يشتهيها عدوه، وليس من عار فى أن يكون موته بحيث يبحث بحبب الموت إلى الجبناء، وإذا كان لهذا كله من دلالة، فهى أن هذا الدم الذى اتخذ صبغة العموم فى بداية القصيدة، لم تتوفر له عوامل الإقناع فيما تلا تلك البداية من تخصيص، بل إنه أخذ فى التحول حتى انتهى إلى ما يشبه المدح، إن لم يكن ما انتهى إليه بالفعل مدحا صريحا.

وهل يدعو إلى القلح والزراية، أم يستثير الإشفاق والرثاء، أن يواجه الإنسان الموت سافرا متحديا مستفزاً، فلا يتمكن منه الموت إلا متخفياً، مراوغاً، مباغتاً؟

نَفَى وَقَعَ أَطْرَافَ الرِّمَاحِ بِرَمَحِهِ	وَلَمْ يَخْشَ وَقَعَ النُّجْمِ وَالذَّبَرَانِ
وَلَمْ يَدْرَ أَنَّ الْمَوْتَ فَوْقَ شَوَاتِهِ	مُعَارُ جَنْحِ، مُحْسِنِ الطَّيْرَانِ
وَقَدْ قَتَلَ الْأَقْرَانَ حَتَّى قَتَلْتَهُ	بِأَضْعَفِ قِرْنٍ، فِي أَذَلِّ مَكَانٍ
أَتَتْهُ الْمَنَايَا فِي طَرِيقِ خَفِيَّةٍ	عَلَى كُلِّ سَمْعٍ حَوْلَهُ وَعِيَانِ
وَلَوْ سَلَكْتَ طُرُقَ السَّلَاحِ لَرَدَّهَا	بِطُولِ يَمِينٍ وَأَتْسَاعِ جَنَانِ
تَقْصِدُهُ الْمِقْدَارُ بَيْنَ صِحَابِهِ	عَلَى ثِقَةٍ مِنْ دَهْرِهِ وَأَمَانِ
وَهَلْ يَنْفَعُ الْجَيْشَ الْكَثِيرَ التَّفَافُهُ	عَلَى غَيْرِ مَنْصُورٍ وَغَيْرِ مُعَانِ

يتجلى «شبيب» عبر هذه اللوحة المصوّرة نموذجاً للمحارب الذى لم يدخر من جهده البشرى أو وسائله الموضوعية المتاحة ما يبيح له البرهنة على حقيقة معدنه القتلى، وقد تآزرت الصور الآتية على تجسيد هذا الجهد الذاتى:

- نفى وقع أطراف الرماح برمحه

- وقد قتل الأقران

- ولو سلكت طرق السلاح لردّها بطول يمين وأتساع جنسان

ولكن الجهد البشرى - بالغا ما بلغ - مقيد بتصاريف القضاء، ومن ثم تتعاقب على الصور المشار إليها مجموعة من المفارقات التى تكاد تبطل مفعول هذا الجهد البشرى وتلغى أثره:

- ولم يخش وقع النجم والذبران

- ولم يدرك أن الموت فوق شواته

- قتلته بأضعف قرن فى أذلّ مكان

- أتته المنايا فى طريق خفية

- تقصده المقدار بين صحابه

ويم التآليف بين صور المجموعة الأولى وصور المجموعة الثانية بطرق صياغية تسهم في تحقيق ذلك التحول الأسلوبى - الذى أشرنا إليه - من السلب إلى الإيجاب، ومن القلق إلى الملح، ففي البداية نرى شبيها يذود عن نفسه أسنة الرمال، غير مدرك أنه إن استطاع أن يدفع نحوس الأرض فليس بإمكانه أن يدفع نحوس السماء، ممثلة في «النجم والدبران»^(١)، وهما من مناحس النجوم في زعم النجمين، كما أنه ليس في إمكانه أن يذود عن شواته - والشواة جلدة الرأس - طائر الموت، ذلك الذى يعلو عن أطراف الرمال، ويتفوق عليها بسرعة الحركة وإحسان الطيران.

وفى تصوير مقتله نرى عنصر المباغلة أبرز عناصر الدلالة، فهو قد حمل المنية لأقرانه جهاراً، ولكن منيته لم تأت من حيث كان يحتسبها، ولم تواجهه مثلاً واجهها، بل تدمست إليه خفية، وقد كان حرياً بردها لو قارعه سلاحاً بسلام، ولكنها عمدت إليه قضاء لا مهرب منه، وقدرا يصدع بفجاءته كل بواعث الأمان التى يوفرها التفاف الصحاب والثقة بالزمان؛ ومن ثم يأتى الاستفهام الإنكارى فى نهاية ذلك المقطع بمثابة الإجمال لما سبق تفصيله من مظاهر المباينة بين المتوقع والواقع، فلا جدوى من كثرة العدد وغزارة العدة، وهما مرادف الجهد الذاق الذى تذرع به شبيب، ما لم يقتربا بالنصرة والعون، أو قُلْ ما لم يقتربا بذلك «السّر العلوى» الذى خلعه الشاعر منذ البداية على صاحبه، مع أنه لا يد له فى امتناعه، وخلعه عن عدوه، مع أنه لا جريرة له فى امتناعه.

يتردد الاستفهام الإنكارى - الذى ختم به المقطع السابق - فى صدر الصورة التالية، وإن يكن بأداة مختلفة، ولوظيفة دلالية تتميز عن سابقتها بإضافة دققة، فالإنكار هنا منصب على جمع العاقل بين النعمة وكفرانها، وبين الكرامة

(١) النجم : الثريا، الدبران : خمسة كواكب من الثور، وهو من منازل القمر.

انظر : شرح المعبرى - ج ٤ - ص ٢٤٤.

والعصيان، ومن ثم يحمل من إيماءات التقريع والتوبيخ فوق ما يحمله من معنى النفي :

أَتَمَسِكُ مَا أَوْلَيْتَهُ يَدُ عَاقِلٍ وَتُمْسِكُ فِي كُفْرَانِهِ بَعْنَانِ
وَيَرْكَبُ مَا أَرْكَبْتَهُ مِنْ كِرَامَةٍ وَيَرْكَبُ لِلْعَصِيَانِ ظَهْرَ حِصَانٍ ؟!

وقد تآزر على توليد هذه الدلالة التقريعية كلا المستويين؛ التركيبي والتصويري، فمن حيث المستوى التركيبي نلاحظ ظاهرة التكرار في الصيغ الفعلية : تمسك، يركب، مع اختلاف معمولاتها، بكل ما يترتب على التوازي بين التكرار والاختلاف من مفارقة ينمو أثرها، حتى لنرى كفران النعمة وقد تحوّل - على مستوى الصورة - إلى جواد جموح تقبض يد كافر النعمة على عنانه، ثم يطرد هذا الثور، ويعناصر من نفس الإطار، لنراه يجمع بين مركوبيين لا ائتلاف بين طبيعتيهما، ولا شرف في الجمع بينهما : كرامة لم يركبها إلا بمبادرة من غيره : « ما أركبته من كرامة »، وحصان يمتطيه في المعصية من تلقاء نفسه : « يركب للعصيان ظهر حصان »، وفي معصية من يادره بالكرامة على وجه التحديد.

وأيا ما كانت الحقيقة التاريخية في مصرع « شيب »، وسواء أكان موته بالسّم أم بالصرع أم برحى ألقيت عليه، فإن ربط هذه الحقيقة بتلك العوامل القدرية التي تفسر علو الممدوح وسقوط خصمه هو الذي يعيننا، وهو لا يعيننا إلا من حيث هو أحد التجليات التصويرية التي ألحّ عليها الشاعر، وإن كان قد أضاف إلى هذا التفسير القدرى وترا إنسانيا جديدا يحسب لشيب بدلا من أن يحسب عليه، فهو لم يسقط لمجرد أنه « غير منصور وغير معان »، بل :

ثَنَى يَدَهُ الْإِحْسَانُ حَتَّى كَانَهَا وَقَدْ قُبِضَتْ كَانَتْ بِغَيْرِ بَنَانٍ
وَعِنْدَ مَنْ يَوْمَ الْوَفَاءِ لِمَصَاحِبِ شَيْبٍ وَأَوْفَى مِنْ تَرَى أَخْوَانِ

فشاعر الامتنان والإحساس بسابق الفضل كانت بمثابة قيود غير منظورة، قبضت يد شيب عن التعلّي وكفّتها عن الإساءة، وحتى على افتراض غدره بتلك

المشاعر فهو لم يخرج عن المجهود في طبائع البشر من نزعات الهوى وانحرافات النفس، بل إنه في حجم الوفاء يعادل «أو في من ترى»؛ على الأقل لأنه كان في صدره وفي طبيعته البشرية، هذا إذا صحَّ أن في الصدر وفاء.. لكأنَّ الشاعر بهذا قد تحوَّل بالإنكار والتفريق إلى الترفق في الحماس العلة، فلما وجدته لا يكفي، أضاف إليه الترفق في الحماس العذر.

تنتهي القصيدة بمثل ما ابتدأت به من توجيه الخطاب إلى كافور مباشرة، وكأنها بهذا التماثل بين المفتوح والمختتم تريد أن توهمنا بأن «كافورا» مازال محور الاهتمام، برغم أن عدوه قد استأثر بجُلِّ هذا الاهتمام أوكد، بل إنها في إطار ذلك الخطاب تستغل نفس العناصر المُنحية التي استغلتها أبيات المطلع، ومنها ما دعواه «بالتصعيد الملحمي»، ثم تعليق هذا التصعيد بحركة ذلك السرِّ القدرى الذى يندُّ عن فهم الإنسان وجهده معا :

قَضَى اللهُ ياكافورُ أنْكَ أَوَّلُ	وليس يقاضي أن يُرى لك ثانى
فَمَالَكْ تختار القِسيَّ وأنما	عن السعد يرمى دونك الثقلان؟
ومالك تُغنى بالأسنة والقنا	وحذُّك طعان بغير سنان؟
ولمَّ تحمِلْ السيف الطويلَ نِجَاهَهُ	وأنْتَ غِنَى عنه بالحدَثان؟
أَرْدَلَى جميلاً: جُدْتَ أولم تجذِّبه	فلأنك ما أحبيت في أنساني
لَوْ الفَلَكُ الدَّوَارُ أبغضت سعيه	لعوقه شىء عن الدَّوران ^(١)

يتجلَّى التصعيد - أولاً - في الزعم بأن كافورا «أول لا ثان له»، كما يتجلى - ثانياً - في الربط بين مجرد مشيئته والفورية في تحقق موضوع هذه المشيئة : «ما أحببت في أنانى»، ويتجلَّى - أخيراً - في امتداد هذه المشيئة إلى نطاق لا تمتد إليه طاقة البشر :

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه لعوقه شىء عن الدوران

(١) انظر نَصَّ القصيدة في الجزء الرابع من ديوان المتنبي - طبعة بيروت سنة ١٩٧٨ - ص ٢٤٢ -

ترى ماكنه ذلك « الشيء » الذى ينهض عن كافور بما يريد أن ينهض به؟ وكيف باكتناحه وقد اجتمع عليه من عوامل الإبهام والتعميم تنكير، من ناحية، وتوئين، من ناحية أخرى؟ هنا نتذكر ذلك « السر » الذى اتخذ منه الشاعر منذ البداية مناطا لعلو نمودجه، فهما : « سر - شيء » مترادفان من حيث تعليق ذلك العلو بهما، ودورانه فى إطارهما، بل إنك تستطيع - دون مجازفة - أن تضع فى دائرة هذا الترادف كلمات أخرى مثل : السعد، الجد، الخدثان، شريطة أن نفهم من هذا ترادف الدلالة الفنية، وليس مجرد الترادف بمعناه اللغوى الضيق.

بدلالة هذا الترادف الفنى يتعلق تصعيد النموذج؛ فالسعد يرمى عنه، والثقلان - إنسا وجنّا - يقتلان دونه، وحظه ينهض عنه بما تنهض به الرماح، وحوادث الدهر تقوم منه مقام السيف، وفى كل هذه الحالات نلمح قلة التحويل على الجهد الذاق والمسمى البشرى المؤثر، بل إن الشاعر يكاد يلغى هذا التأثير حين يطرح هذه الاستفهامات المتعاقبة التى تنم عن نفى الحاجة إلى مثل هذا الجهد فى ظل تحقيق « السعد » مرة، « الجد » مرة أخرى و « الخدثان » مرة ثالثة :

فمالك تختار القسى؟

ومالك تعنى بالأسنة والقنسا؟

ولسم تحمل السيف..؟

فإذا ضممت إلى هذه الأساليب الاستفهامية ذلك الرجاء الذى يجعل جميل الممدوح دائرا فى نطاق الإرادة، على حين يجعل إنحياز هذا الجميل دائرا فى نطاق التسوية والاحتمال : أرذ لى جيلا، جدت أو لم تجد به، « أمكنك أن تتساءل مرة أخرى : أترى مثل هذا النسيج الشعرى قد تمحض للدلالة المدحية الخالصة، أم تراه أصبح على مشارف النقيض من هذه الدلالة حين قلّ اتكاؤه على ما به تتحقق بطولة البطل، وما به تقاس شجاعة الشجاع، أو ما به يكون فضل ذوى الفضل بصفة عامة؟

حين يَمّ التعبير عن علاقة الشاعر بمملوحه باستعارة بعض وجوه الصياغة الغزلية أو تقاليدھا، فإن هذا لا يعنى فقط تحوُّلاً في طبيعة تلك العلاقة، من حيث إنها قد بلغت من العمق والتزّه والخلوص إلى حدّ لم تُعدّ معه محكّومة بما كان يحكم المديح التقليدى من بواعث الرغبة والرهبه، بل إنه يضيف إلى ذلك نوعاً من الإيحاء بالتكافؤ والنّية بين طرفي تلك العلاقة، وكان الموقف لم يُعدّ موقف الأدنى من الأعلى، بل أصبح موقفاً وشيخته الشاعر، والمُشاعر ليس فيها سيد ومسود، وليست فيها كفة راجحة وأخرى مرجوحة، وكيف يكون ثمة راجح ومرجح في ظلّ ذلك التوازن الدقيق الذى يحكم مسار الرؤية الإبداعية في شعر المنتهى على امتداده، وفي مدائحه على وجه الخصوص، حيث لا تكتمل صورة المملوح إلا باكتمال صورة الشاعر، وحيث لا يبلو ظلّ الأول إلا وقد اقترن به ظلّ الآخر مُسَامِئاً له في الحجم وطول القامة، ولا وجه للمعجب من التكافؤ في مثل هذه الحالة، فإذا كان ذاك من الملوك فإن «فؤاد هذا من الملوك»، وإن كان لسانه يُرى من الشعراء^(١)، بل إنه إن تساوى مع غيره من الشعراء في ظاهر الصفة، فقد أرى عليهم بنصيبه من جوهر هذه الصفة وحقيقتها؛ لأن شعره «في الشعر ملك^(٢)»، ولا غرو أن يتكافأ التميز بالشعر والتميز بالسلطان.

ويرتّب على هذا رفض ما كان في الأصل مقياساً من مقاييس العلاقة المدحیة، رفض مقياس «الجود» و «المطاء» مادام يتحقق في ظلّ زمان «بخيل بالتلاق» و «بعد» يكثر على صاحبه من صفو العيش بقدر ما يكثره بعد الحبيب عن الحبيب :

(١) ديوانه: ج ١ - ص ٣٦.

(٢) نفسه - ج ٢ - ص ٣٧٤.

لَسْتُ أَرْضَى بِأَنْ تَكُونَ جَوَادًا وَزَمَانِي بِأَنْ أَرَاكَ بِخَيْلٍ
نَقَصَ الْبُعْدُ عَنْكَ قَرَبَ الْعَطَايَا مَرْتَمَى مُخْضَبٍ وَجَسْمِي هَزِيلٌ

وتأويل هذه الظاهرة على ذلك النحو قد يكون مفيدا في اكتشاف علاقات المبدع بممدوحه، وفي اجتلاء علله الشعرى بصفة عامة، ولكنه هنا - وبالنسبة إلى القصيدة الماثلة على وجه التحديد - يصبح ضروريا لاقتناص إيماءات السياق، وإدراك ما توحى به هذه الإيماءات من هوامش دلالية.

ولقد تعمدنا أن نبدأ مراجعة هذه القصيدة من خواتيمها، أي من تلك الأبيات التي يتجه فيها المنتهى إلى سيف الدولة مباشرة، ودون أقنعة؛ لأن استغلال المعجم الغزلي في مثل هذه الحالة يكون أكثر استرخاء للنظر، ولكننا لو ارتدنا من الخواتيم إلى البدايات لوجدنا أن أكثر من خمسة عشر بيتا تتعاقب على الامتياح من هذا المعين الغزلي، دون أن يؤدي ذلك إلى طمس الدلالة المدحية أو إغلاقها، إذ تتراءى هذه الدلالة من خلل ذلك النقاب الغزلي الشفيف، في لحة هنا، أو إشارة هناك، أو قرينة بين هذه وتلك يكشف عنها مجمل السياق، فإذا أضفت إلى هذا كله ما ترويه ملايسات القصيدة من أن الشاعر كتب بها إلى سيف الدولة بعد خروجه من مصر ومفارقته كافورا، استطعت أن تدرك سرَّ ذلك «الجوى» الذي يقوم مقام العصب من البنية العميقة للنص، والذي إن وشت به الخواتيم مجرد وشاية، فقد أفصحته البدايات بقدر ما تسمح به طبيعة اللغة الشعرية من التفاف ومواربة :

مَالَنَا كُلُّنَا جَوِّ يَارَسُولُ أَنَا أَهْوَى وَقَلْبِكَ الْمَتَّبُولُ
كَلَّمَا عَادَ مِنْ بَعَثَتْ إِلَيْهَا غَارَ مِنِّي وَخَانَ فِيمَا يَقُولُ
أَفْسَدْتُ بَيْنَنَا الْأَمَانَاتِ عَيْنَاهَا، وَخَانَتْ قُلُوبُهُنَّ الْعُقُولُ
تَشْتَكِي مَا اشْتَكَيتُ مِنْ طَرَبِ الشُّوقِ إِلَيْهَا، وَالشُّوقِ حَيْثُ النُّحُولُ
وَإِذَا خَاصَرَ الْهَوَى قَلْبَ صَبٍّ فَعَلَيْهِ لِكُلِّ عَيْنٍ دَلِيلُ
نَوَدِينَا مِنْ حَسَنِ وَجْهِكَ مَادَامَ، فَحَسَنَ الْوُجُوهِ حَالُ تَحْوُلِ

وصليتنا نصليكَ في هذه الدنيا، فإنَّ المقام فيها قليل
 من رآها بعينها شاقه القَطَانُ فيها كما تشوقُ الحُمُولُ
 إنَّ تَرَنَّى أَقْمَتُ بعد بياض فحميد من القناة السُّبُولُ
 صَجِبْتَنِي على الفَلَاة فتاة عادة اللون عندها التبديل
 سترتِكَ الحِجَالُ عنها ولكن بكِ منها من اللَّمَى تقبيل
 مثلها أنتِ، لوَحْتِي وأسقمتِ، وزادت أبهاكما العُطْبُولُ^(١)

تطلعننا - لأول وهلة - جملة من المواد اللغوية التي اكتسبت ظلالا خاصة من خلال دوراتها في أنساق ذات طبيعة غزلية، ومن هذه المواد: الجوى، الرسول، أهوى، المتبول، غار، خان، تشتكى، اشتكيت، الشوق، النحول، الهوى، صب، صلينا، نصلك، الحجال، اللمى، تقبيل، أسقمت.

يبد أن هذه المواد وسواها لا تتمتع بقيمة شعرية إلا داخل علاقات بنائية خاصة، سواء أكانت هذه العلاقات تركيبية أم تصورية؛ «فالجوى» لا يكون إلا حيث يشترك في حمله «الرسول» ومن يرسله، فيكون في إحساس الجميع به مدعاة لتلك الدهشة التي تصدر البيت الأول: «مالنا كلنا»، وتفسيرا لتلك القسمة التي تتوزع فيها تجليات الوجد بين مرسل قد استغرقه الهوى، ورسول أسقم الحب قلبه. كذلك لا تتحقق الخيانة في القول - كواقعة تعبيرية - إلا مقترنة بالغيرة وناشئة عنها، وكلتاها لا تفصح عن كامل دلالتها إلا في إطار التكرار الذي تعنيه «كلما» في صدر البيت الثاني، ثم في إطار الإيضاح الذي يحمله البيت الثالث، والذي يجعل عبء هذه الخيانة شركة بين عين أفسدت بسحرها أمانة الرسول، وعقل لم ينهض بما ألقى عليه من أمانة التوجيه وتسديد القصد، فتغلبت عليه رقة القلب.

ولانقح تحت إغراء التبسيط السهل فنزعم - في عبارة واحدة - أن الشاعر كان يجلو موقعه من سيف الدولة، حيث كان يصور موقعه من صاحبه أو موقع

(١) العطبول: الطويلة العنق، التامة الجسم.

صاحبه منه، وبالمثل ينبغي ألا نتكلف ردّ كل معادل تصويرى فى تلك الرقعة الغزلية إلى ما يساويه من علاقة الشاعر بصاحبه، فنزعم - مثلاً - أن رسله إليها ليسوا إلا عدّاله ومزاحمه فى المكانة لدى سيف الدولة، وأن فساد الأمانات بينها ليس إلّا انقطاع حبال المودة انقطاعاً انتهى برحيل الشاعر عن حلب، وأن الشمس التى سترتها الحجال وزادت بهاءً على أختها ليست إلّا رمزاً لسيف الدولة نفسه.

مثل هذا التكلف فى إسقاط لغة الشعر على مدلولات محددة، أو الافتعال فى تحويلها إلى رموز ذات مرموزات واضحة التخوم، يساوى فى خطره خطر التبسيط، إن لم يزد؛ ذلك أن الرمز لا تحمله الكلمة قدر ما يحمله الأسلوب، وإحماؤه لا يتحقق عبر الدلالة الواضحة المفردة، قدر ما يتحقق عبر العلاقة التصويرية المركبة؛ ومن ثم فإننا إذا افترضنا أن وظيفة هذا السياق الغزلى وظيفة رمزية، فإن علينا أن نفتح بالبحث عن هذه الوظيفة فى مجموعة العلاقات التى يتشكّل منها هذا السياق، وطبيعة ما تكشف عنه هذه العلاقات من دلالة، ومدى شفاف هذه الدلالة عن المعنى الثانى، أو لنقل عن المعنى الرمضى، الذى يجعل لهذه الصورة الغزلية - أو التى تبدو غزلية - مكاناً داخل بنية القصيدة بوجه عام.

ولقد أشرنا إلى نموذج من هذه العلاقات استغرق الأبيات الثلاثة الأولى، وتمثّل مغزاه فى تلك «الحياة» المشتركة بين رسول ومرسل إليه، والتى كان ضحيّتها فى كل الحالات هو المرسل، أو الشاعر، ولكنّ هذا النموذج ليس فريداً فى إمائه إلى صحابات الكدر التى خيمت بظلمها على صلات المنتهى بسيف الدولة، والتى أسهم فى خلقها مدعو الصداقة قبل الصرحاء من الأعداء، فبالإضافة إليه يمكن لمح هذه العلاقات التى نكتفى بإيجاز الحديث عنها، عزوفاً عن استرسال لا حاجة إليه :

● النموذج الثانى : (يستغرق البيتين الرابع والخامس) :

العلاقة فيه ثنائية الأطراف : الغائب - الحبيبة، للتكلم - الشاعر، ويشتركان فى تشكّى الشوق أو ادّعائه، ولكن هذا الاشتراك سرعان ما يتسقى، لأن حقيقة

الشوق لا تثبت إلا بالدليل، وهو متوفر في محور المتكلم، على حين لا ينهض هذا الدليل بالنسبة إلى الغائب

● النموذج الثالث : (يستغرق البيتين السادس والسابع) :

علاقته ثنائية كذلك. وجه المخاطب فيه لا يتجلى للمتكلم بالقدر الذى يشتمى، نعنى بالقدر الذى تسمح به تلك الحقيقة الجزئية، وهى أنه لا دوام للجمال، وتلك الحقيقة الكلية، وهى أن الدنيا بأسرها إلى زوال.

● النموذج الرابع : (يستغرق الأبيات الثلاثة الأخيرة) :

علاقته ثلاثية الأضلاع : المتكلم، الفتاة - الشمس، الفتاة - المخاطب، وفي التقاء أول هذه الأضلاع بثانيتها وثالثتها يكن الباعث الأصلي Motive هذه العلاقة، فهو متفعل وكلامها فاعل، وإن يكن جوهر الفعل سلبياً ومضنياً في الحالتين : «لَوْحَتْنِي وَأَسْقَمْتُ»، هذا على حين تشكل من التقاء الضلعين الآخرين بمخاصة : الفتاة - الشمس، الفتاة - المخاطب، علاقة داخلية أو إضافية، تختلف فيها أولاهما عن ثانيتهما في سفور اللون وتبدله، وتتميز فيها أخراهما بالاستتار وإزدياء البهاء، وإن اجتمعا - بعد - فيما توحيه حقيقة الشمس من سناء وإشراق.

يمكن القول إن هذه العلاقات هى التى تحمل من ظلال الدلالة ما يتجاوز الغلاف الغزلى المجرد، فمن السهل أن ندرج من حقيقة عدم التساوى بين شوق صادق وشوق مزعوم إلى حقيقة عدم التساوى في حجم وطبيعة الشاعر التى تصل المبدع بصاحبه، ومن السهل أن نقرن بين الحسن الممتع - برغم تحوّل الحال - وذلك الزمان «البخيل» برؤية سيف الدولة، وليس من الصعب - كذلك - أن نربط ما بين الانفعال السلى بما عاداته «تبديل اللون» و «الإسقام» وتلك الوشائج المتوترة المروضة التى كانت بين الشاعر وممدوحه بعد أن فارق أولهما ثانيهما فراقه المؤدى.

يزداد توجه السياق الغزلي ناحية المدح، ويتكاثر إسقاطه عليه، بذلك التساؤل الذى يُطرح دون ترقب ردّ أو انتظار إجابة، لأنه تساؤل العارف من جهة، ولأنه تعبير عن فرط اشتياقه من جهة ثانية، ثم لأن غايته - أخيراً - تحليل السائل وهدمته لهفته وإعائته على طول الطريق، فى غير جهل منه بحقيقة ما يطلبه :

نحن أَدْرَى وقد سألنا بَنَجْد أقصير طريقنا أم يَطُول
وكثير من السؤال اشتياق وكثير من رده تعليل
كلما رَحِبَتْ بنا الرُّوضُ قلنا حَلَبْ قصدنا وأنت السَّيْلُ
فيكِ مرعى جِادنا والمطايا وإليها وجِيفنا والنَّمْلُ

وربما كان هذا التساؤل بما يحمله من تجاهل العارف من أدق ما عرفته وجوه الصياغة الغزلية، وبخاصة لأنه اقترن ببعض الأسرار التعبيرية التى لا تخلو من دلالة، فاستخدام الصيغة الاسمية فى الاستفهام عن قصر الطريق (أقصير طريقنا) يوحي ببات الدلالة، أو لنقل ببات الصفة، على حين أن استخدام الصيغة الفعلية فى الاستفهام عن طوله (أم يطول) يوحي بتجددها، فكأنه كلما قطع مرحلة من الطريق استجدت أخرى، أما التكرار (وكثير من السؤال... وكثير من رده) فإنه فوق دلالاته الصريحة على تطابق الكثير من الرد مع الكثير من السؤال، يحمل من معنى العموم ما يفضى إلى تكتيف موضوع السؤال والرد، بل وما يفضى إلى إيهام شخصية السائل نوعاً من الإيهام، على الرغم من تحدد هذه الشخصية سلفاً، فهو - على التحقيق - من يسأل، وهو من يشاق، وهو من يتعلل بالجواب، ولكنه ينأى عن طرح نفسه على هذا النحو من المباشرة.

ومثل هذا التعبير الملفوف تم الموازنة بين «الروض» و«حلب»، فإذا كانت حلب هى القصد والغاية، فإن هذه الرياض - مهما تنوعت وتكررت ترحيبها بالزائر - ليست سوى طريق إلى هذه الغاية، ثم إن كانت هذه الرياض مرعى للمطايا والخيول، فليس لها من قيمة سوى ما تمثله الوسيلة من إعانة على بلوغ الغاية، نعى إنجاز المسيرة إلى حلب فى سرعة ودون توقف، فإذا استبدلنا بحلب

سيف الدولة، وهو استبدال مشروع في منطق العلاقات المجازية، فقد لا يكون شططا أن نستبدل بالروض - جمع روضة - أولئك الذين أَلَم بهم الشاعر - في غيته عن أميره - من ولادة الأمصار الإسلامية ورجالها، فقد كان ينزل بهم وعينه على حلب، وقد كانوا يرحّبون به وقلبه معلق بصاحبه لا يتحوّل ولا يريم :

والمَسْمُونُ بالأمير كثير والأمير الذى بها المأمولُ
الذى زُلْتُ عنه شرقا وغربا ونَدَاهُ مُقَابِلِي مَا يَزُولُ
ومعى آيَنَمَا سَلَكْتُ، كَأَنى كُلُّ وَجْهٍ لَهُ يَوَجِّهِي كَفِيلُ

وإذا كانت «حلب» هي «القصْد»، وليس سواها من قصد، فإن أميرها هو الأمل، وليس سواه من أمل، وقد لعب عنصر المفارقة دوره الموهود في جلاء هذه الدلالة؛ فعلى حين يوجد الكثيرون تمن لهم من الإمارة شكلها ولقبها، فإن حقيقتها لا تتجلى إلا في سيف الدولة وحده، وإذا كان قد فارقه فشرّق وغرّب، فإن عطاياه معه حيثما سار، ثما يتوجّه وجهةً إلّا كفلت له أن يواجه هذه العطايا.

ومع تحوّل الأسلوب إلى الملح الصريح تجنح وجوه الصياغة إلى الموروث، وتصبح أكثر اتكاء على تقاليد البنية الملحية وصورها، وإن لم تخل مع ذلك من خصوصية المنتهى وطريقته الأدائية المتميزة، فحيث يكون المقام «للندى» وما يقترن به من ملامة اللاتمين نلحظ استغلال المقابلات - وبخاصة اللفظية منها - بين العذول والمعذول، وبين إحياء مواليه بالنعم وقتل أعدائه بها :

وإذا العَذْلُ فى الندى زار سمعا ففِداء العَثُول والمعذول
ومَوالٍ تُحْيِيهِمْ مِنْ يَدَيْهِ نِعَمَ غَيْرُهُمْ بِهَا مَقْتُول

فإذا تطورت الصورة إلى تفصيل هذه النعم التى تحيى وتقتل، رأينا هذا التفصيل يقترن بتوازي بنيات التركيب :

فَرَسَ سَابِقَ، وَرُمَحَ طَوِيلَ وَدِلَاصَ زُغْفَ^(١) وَسَيْفَ صَقِيلَ

ثم إذا كان المجال مجال التصرف في هذه النعم، نغنى استفلال هذه العدة القتالية فإما يجسّد شجاعة المملوح إزاء عدوه، وجلدنا تجمّلات هذا المعنى تجمع ما بين التقرير والمبالغة، أو ما بين الدلالة الأصلية والدلالة الإضافية :

كَلَمَّا صَبَحَتْ دِيَارَ عَدُوِّ قَالَ : تِلْكَ الْغَيُوثُ، هَذِهِ السُّيُوفُ

دَعَمَتْهُ تُطَايِرُ الزَّرْدِ الْمُحَكَّمِ عَنْهُ كَمَا يَطِيرُ النَّسِيلُ

تَقْصِرُ الْخَيْلُ خَيْلُهُ قَصَصَ الْوَحْشِ وَيَسْتَأْمِرُ الْخَمِيسَ الرَّعِيلُ

وَإِذَا الْحَرْبُ أَغْرَضَتْ زَعَمَ الْهَوْلِ لَعَيْنِيهِ أَنَّهُ تَهْوِيلُ

فغارهم على العدو صباحا لا تقع إلا حيث يبدأ الوهم في المبالغة بتصويرهم « غيوثا » مرة، و« سيولا » مرة أخرى، وتمزيقهم للدروع حتى يتطاير زردها - والزرد حلق الدرع - لا يكمل إلا وقد استدعى صورة الريش حين يتساقط من الطير فيحمله الهواء، أما خيله - خيل سيف الدولة - فتصيد خيل عدوه تصيد الوحش، ولا تقع بهذا حتى تضيف إليه مقدرة الجماعة الصغيرة منها - الرعيل - على أسر الجيش العظيم.

وإلى هذا الحد كانت تجمّلات للمملوح في الوسائل أكثر مما هي في الذات، نغنى أن الفعل كان لمواليه وعتاده وخيله، غير أن هذا المقطع لا ينتهى إلا وقد أضحى المملوح نفسه محورا للصورة؛ إذ يتحول هول الحرب في عينيه إلى مجرد تهويل لا تخشى عاقبته، ولا تعلق بالنفس مخافته.

وقد تم هذا التحول في إطار تعلق شرطي يفيد التلازم الضروري بين الشرط والمشروط، وهو نفس الأسلوب الذي سيتبعه الشاعر في البيتين التاليين للإشارة إلى تلازم عائل، وإن تكن أطراف هذا التلازم مختلفة في الحالتين :

وَإِذَا صَحَّ فَالزَّمَانُ صَحِيحٌ وَإِذَا اغْتَلَّ فَالزَّمَانُ عَلِيلٌ

(١) الدلاص : الدرع الملاء، الزغف : المحكمة النج.

وَإِذَا غَابَ وَجْهُهُ عَنْ مَكَانٍ قَبِيهِ مِنْ ثَنَاءٍ وَجْهَ جَمِيلٍ

نفس علاقة التلازم، ولكن مع اختلاف مكوّناتها، محورها هنا هو النموذج الممدوح، وبه يتعلق «الزمان» صحة واعتلالا، وبه - أيضا - يتعلق «المكان»، سواء أكان حاضرا بشخصه أم بجميل ذكره وطيب الثناء عليه، وكأنّه بمجموع علاقاته بالزمان والمكان على هذا النحو يستقطب حركة الوجود بأسرها، فلا تكاد توجد إلا وهو منها بمثابة القطب، وربما لم تنس بعد أن هذا النمط من التصور قد تردد في أعمال أخرى للشاعر، وعلى وجه التحديد في بعض موافقه تجاه كافور، وبخاصة في قصيدته الأنف تناولها، مما يشير إلى اقتران هذا النمط بالظاهرة المدحية في شعره بعامة.

يقوم الوجه الإيجابي للممدوح باستدعاء الوجه السلبي لعدوه، فلا نكاد نطالع صورة الأول، إلا وفي مواجهتها، أو على حواشيتها، صورة الآخر صريحة أو مضمرة، وتفسير ذلك لا يحتاج إلى كبير عناء، لأن عالم الشاعر كان من الصراع والجيشان والتفجّر بحيث لا يدع مجالاً للحيدة أو الوسطية، فلا مكان عنده للألوان الحائلة، والناس لديه حبيب أو عدو، ومحيط الأول موزع بين الموالى والخصوم، وحتى هؤلاء الخصوم بدورهم ليسوا على شاكلة واحدة، فمنهم من يجاهر بالعداوة ويكاشف بالحقد، ومنهم من يظهر الودّ ويطوى جوانحه على الضغينة، ومن ثم تنوع وسائل التعبير عن الفريقين، حيث يغلب في الحالة الأولى استخدام التسميات المباشرة والصفات الصريحة، على حين تسود في الحالة الثانية نبرة الإيحاء والتعريض :

لَيْسَ إِلَّاكَ يَا عَلِيُّ هُمُكُم	سَيِّفُهُ دُونَ عَرَضِهِ مَنْسُولُ
كَيْفَ لَا يَأْمَنُ الْعِرَاقُ وَمِصْرُ	وَسَرَايَاكَ تُؤْنِهَا وَالْخَيُْولُ
لَوْ تَحَرَّفَتْ عَنْ طَرِيقِ الْأَعَادِي	رَبَطَ السُّنُورُ خَيْلَهُمُ وَالنَّخِيلُ
وَدَرَى مَنْ أَعَزَّهُ الدَّفْعُ عَنْهُ	فِيهِمَا أَنَّهُ الْحَقِيرُ النَّزِيلُ

فإثبات المهمة وحماية العرض للممدوح يقترن بنفيها عن غيره على سبيل

الحصر، ودخول العراق ومصر في نطاق هذه الحماية يرشّح - نوعا من الترشيح - من يتوجه إليه هذا النقي؛ إذ لم يكونا تابعين لسيف الدولة حتى يتحمل تبعه اللود عنهما، وتحقيق الأمن لهما «بالسرايا والخيول»، ومع ذلك، فلولا قيامه دونها لأوغل الأعداء - يقصد الروم - فيها، حتى يربطوا خيلهم بما فيها من سدر ونخيل، وساعتها يعلم من أعزّه دفع سيف الدولة عنه - يعرّض بكافور وآل بويه - أنه الحفير النليل بغلبة العدو إياه.

وهكذا نجتلى في مقابلة النموذج المملوح نمودجين من المخالفين، أحدهما يندرج في نطاق الدلالة العامة لمفهوم «الأعداء»، والثاني تتكفل به دلالة التلميح المشوطة في تضاعيف السياق، وعلى كل حال فإن الشاعر لا يدع أيّا منها حتى يزيده تخصيصا، سواء أكان هذا التخصيص بالتسمية المباشرة، كما سيحدث بالنسبة للفرق الأول، أم بالصفة، كما سيحدث بالنسبة للفرق الثاني :

أَنْتَ طُولُ الْحَيَاةِ لِلرُّومِ غَايَ فَمَتَى الْوَعْدُ أَنْ يَكُونَ الْقُفُولُ
وَسِوَى الرُّومِ خَلْفَ ظَهْرِكَ رُوم فَعَلَى أَيْ جَانِبِكَ تَمِيلُ
قَعْدَ النَّاسِ كُلَّهُمْ عَنْ مَسَاعِيكَ وَقَامَتْ بِهَا الْقَنَا وَالنُّصُولُ
مَا الَّذِي عِنْدَهُ تُدَارُ الْمَنَآيَا كَالَّذِي عِنْدَهُ تُدَارُ الشُّمُولُ

وكالعادة، يتدرج النسق التعبيري من دلالة تقريرية :

أنت طول الحياة للروم غايَ
وسوى الروم خلف ظهرك روم

إلى دلالة إضافية ينهض بها الأسلوب الاستفهامي في الحالتين :

لمتى الوعد أن يكون القفول ؟
فعلى أَيْ جانبك تميل ؟

إنها إذن رحلة الغزو ومسيرة الجهاد المستمرة استمرار الحياة نفسها، والتي لا تبدو لها - حتى الآن - من نهاية، وحتى هذه النهاية، على افتراض حدوثها،

لا تزيد عن أن تكون بداية لفصل جديد من فصول ذلك الصراع الذى قدر عليه خوضه، فإلممه الروم، وخلفه من أمراء المسلمين من لا يقلون عن الروم ضراوة في العداوة، وسوادًا في السرية، وبين نارى العداوة المعلنة والخفية لا يكون ثمة مجال للتوقف، بل يكون الخيار الوحيد المطروح : بأيها يبدأ، وعلى أى الجانبين يحل.

ذلك الخيط الدقيق الذى يفرق بين أمراء الظاهر وأمير الحقيقة لا تفلته أصابع الشاعر حتى يستغله في التفرقة بين روم العلاتية وروم السرية، وربما كان ثنائى الفريقين أشد خطورة في يقين الشاعر، لأنه لم يقتنع في تحديده بتلك اللحمية السريعة : «خلف ظهرك»، بل مضى في تغذية هذا للمح بأكثر من طريقة، تارة بوصفهم بالقصور عن جليل مساعيه : «قعد الناس كلهم عن مساعيك»، وتارة أخرى بتحقيق ما ينشغلون به من هموم العيش، فليس سواء من تتعلق همته بأمور الحرب والقتال ، ومن تقعد به عزيمته عند حدود اللهو ومجالس الشراب.

ما الذى عنده تُدار للنأيا كالذى عنده تدار الشُمول

وإذا كنّا نذكر أننا قد بدأنا قراءة هذه القصيدة من خواتيمها، فقد نذكر أيضا أن الشاعر في هذه الخواتيم كان يواجه مملوحيه مباشرة، وبدون أقنعة، نعى بدون إسقاطات على نماذج غزلية، وبدون مواربة في الرمز إلى الآخرين، وحتى حينما يستغل بعض الوحدات التى اكتسبت خلال دوراتها بعض الظلال والموامش العاطفية، كالبحل بالرؤية، والجد، والقرب، نراه يوظفها بما يجلو علاقته بالملوح جلاء صريحا لا مراوغة فيه :

لست أَرْضَى بأن تكون جواداً	وزماني بأن أراك بخيلُ
نَحْصُ البَعْدَ عَنْكَ قُرْبَ العطايا	مَرْتَعَى مُخْصِبٍ وَجَسْمِي هَزِيلُ
إِنْ تَبَوَّأْتُ غَيْرَ ذِيلى داراً	وَأَتَانِي نَيْلُ فَأَنْتَ الْمُنَيْلُ
مِنْ عَيْدى إِنْ عَشْتُ لِي الْفُ	كَافِرٍ، وَلِي مِنْ نَدَاكَ رِفْ وَنَيْلُ
مَا أَبَالِي إِذَا اتَّقَيْتَكَ الرِّزَايا	مَنْ دَعَتْهُ حُبُولُهَا وَالْحُبُولُ

هكذا تسقط الأثقة عن كل أطراف العلاقة دفعة واحدة؛ تسقط عن المادح المحب، وعن الممدوح المحبوب، بل وتسقط - وهذا هو الأهم - عن الآخرين، « روم الخلف »، « القاعدين عن المساعي »، والقانعين بإدارة « الشمول »، تسقط ليزر من تحتها ألف وجه كوجه كافور، هذا الذى رغب عنه الشاعر واجتوى رحابه، ثم راح وكهمه - كنوع من الاستعاضة الداخلية - يهول له أنه أصبح سيدا لألف مثله، بعد أن كان واحدا من جملة رعاياه.

توازن هذه الاستعاضة الداخلية، حيث يقوم حلم اليقظة بديلا عن حقيقة الواقع، ووسيلة لتحويل هذا الواقع والانتقام منه، مع الاستعاضة بعطاء الممدوح « ونداه » عن ريف مصر ونيلها، كما تتوازن هذه وتلك مع الاستغناء بسيف الدولة عن كل من عداه، والقناعة بسلامته عن كل من نصيبه « جبول » الدنيا - دواهبها - و « خبولها » - آفاتنا - ، فليس فى أى منهما ما يكرهه إذا كان صاحبه بمنجاة من الرزايا.

ولعلنا لا ننسى ونحن نطالع هذه الخواطر، وما تفصح عنه من انعقاد جملة الآمال بالممدوح وحده، وتعلق الوجود الشعرى به ودوراته حوله، حتى لو اتخذ الشاعر دارا غير داره ودنيا غير دنياه - لعلنا لا ننسى أن هذا القليل من الخواطر راود الشاعر تجاه ممدوحه من قبل ومن بعد، بل وراوده إزاء بعض من مدحهم ثم عاد فهجاهم ككافور، فلم تزل فى مسامعنا أصداء قوله فى ذلك الأخير:

ولكنك الدنيا إلى حبيبة فما عنك لى إلا إليك ذهاب

واعتقادنا أن تردد الدوائر التصويرية على هذا النحو، برغم تنوع النماذج التى نبطت بها هذه الدوائر، واختلاف المواقف التى قيلت فيها، لا يعكس تناقضا فى علاقات الشاعر، أو اضطرابا فى مواقفه من ممدوحه، بقدر ما يرم عن ديمومة الرؤية الإبداعية وتكامل زواياها، فلم يكن المتنبي يرى فى كافور أو سيف الدولة أو من عداهما إلا تجسيدا للمثال الأعلى الذى قضى حياته يتطلع إليه ويبحث عنه،

وقد يحبط أمله في واحد من تجليات هذا المشال فينصرف عنه هاجيا أو شاكيا، ويروح يتعلق بآخر. وبين اليأس والرجاء قد تتغير الأسماء والأشكال والملابسات، ولكن المعنى الكامن وراءها واحد لا يتغير، والقيمة المستوحاة منها ثابتة لا تتبدل، وفي هذا سرّ اتساق العالم الشعري وتناغم معطياته الفنية.

المبحث السادس

المعجم الإيقاعي في شعر المتنبي

تميل دراسة الإيقاع في الشعر العربي إلى تحكم المقاييس الكمية Quantitative ، أكثر مما تميل إلى رصد السمات النوعية Qualitative لهذا الإيقاع، نعى بذلك أن طول المقطع اللغوي وقصره، وعدد المقاطع التي تتشكل منها التفعيلة على نسق معين، ثم عدد التفعيلات التي يتكون منها نظام البيت الشعري، كل هذا قد استغرق من الجهد والاهتمام أكثر مما استغرقته التجليات النوعية للإيقاع، سواء تعلقت هذه التجليات النوعية بالنبر أو التنخم، أو بطبيعة الخصائص الصوتية ونسبة ما فيها من تكرار أو تنوع.

وحق ذلك المنظور الكمي الذي كان بؤرة الاهتمام في أغلب الدراسات التي تناولت موسيقى الشعر العربي، انصرفت فيه العناية إلى التقعيد والتنظير أكثر مما انصرفت إلى التطبيق المنهجي للنظم على أعمال شاعر بعينه، ثم على أعمال مجموعة أو مجموعات مختلفة من الشعراء، الأمر الذي كان يسمح - لو وجد - بتكوين فكرة واضحة عن المعجم الإيقاعي لشاعر أو أكثر، ومدى ثراء هذا المعجم أو اكتنازه، وحظه من التغطية أو التنوع، ودورانه في إطار أوزان بذاتها، أو انتشاره داخل العالم الرحب للموسيقى الشعرية، بغية اقتناص إمكاناتها الإيقاعية المختلفة، والإفادة مما عسى أن تتمخض عنه هذه الإمكانيات من سخاء المفارقة النغمية.

ويتضمن المعجم الإيقاعي حصرا كاملا لتنتاج الشاعر، ثم تصنيف هذا التنتاج طبقا للأوزان الشعرية التي صيغ فيها، ثم إحصاء هذه الأوزان وقياس نسبة تنوعها وترددتها، ومن هذه النسبة يمكن استنباط ميل الشاعر نحو أنماط موسيقية بعينها، وحجم الرقعة الإيقاعية التي يتحرك فيها، كما يمكن - بالطريقة ذاتها - مقارنة هذه الأنماط بنوعية التجارب الشعرية التي عالجها المبدع، برغم أن هذه المقارنة لا تخلو في بعض نتائجها من مراوغة، بل قد لا تنجو من خداع صريح، إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الوزن الواحد يمكن أن يقبل - من الناحية النظرية - شتيًا من القصائد ذات التجارب المختلفة والمناهج الصياغية المتنوعة، وتزداد هذه المراوغة حين تتخذ تلك المقارنة نماذجها من الشعر القديم، لعلنا أن كثرة هذه التماذج كانت - ولو

من حيث الظاهر - تجميعية، يقترن النسيب فيها بالوصف، وقد يفضى هذان إلى مديح، وقد يجتمع إلى هذا كله شكوى الدهر أو التبصر في عبر الأيام؛ ومن ثم يظل الاحتكام إلى مبدأ تصنيف الأغراض الشعرية - في قياس مدى الموازنة بينها وبين إيقاعات بذاتها - دائرا في إطار الافتراض المحض، وهو حالة مزاجية للنقاد، قبل أن يكون واقعة ماثلة في نتاج المبدع.

وهكذا تكون النتائج التي يمكن أن تترتب على قياس نسبة التنوع في المتن الإيقاعي لنتائج وصفية أكثر منها معيارية، وهى إن أفادت في رصد الخريطة العروضية لاتجاه أو لعصر شعري، فإنها قد تكون أعظم فائدة فيما لو تضامنت هذه الخريطة ومثيلاتها، بغية الوقوف على الميول الإيقاعية للشعر العربى في جملته، والتأكد بطريقة علمية إحصائية من الأوزان المستخدمة فعلا، ونسبة دورانها، وضمور بعضها تحت تأثير عوامل الزمان والمكان، وبقطة بعضها الآخر تحت تأثير العوامل ذاتها، وتلك جميعا - فيما نحسب - نتائج مشروعة. أما القفز من هذه المؤشرات الإحصائية إلى تقنين علاقة الإيقاع بنوع العاطفة أو الموضوع أو الغرض، فأمر لا يخلص تماما من الذاتية، والتقنين القاطع فيه غير وارد، فضلا عن أن المحاولات التي بذلت بصده لم تلق نجاحا يذكر، وظلت - على العموم - رهينة اجتهاد أصحابها.

وبرغم تعدد هذه المحاولات، وتباين مستويات التقنين فيها، فإننا نجترئ منها هنا بمثالين ربما كانا وثيق الصلة بموضوع هذه الدراسة، وفيهما غناء لمن يريد أن يتبين حظ هذه المحاولات من التوفيق. أما المثال الأول فيحاول الربط بين وزن الكامل والتجارب الشعرية التي يغلب عليها طابع التغنى وجيشان العاطفة؛ فهو وزن «كأنما خلق للتغنى المحض، سواء أريد به نجد أو هزل، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهور الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال. ولهذا السبب فإن الشعراء المتفلسفين أو المتعمقين في الحكمة وما إلى ذلك من ضروب التأمل، قل أن يصيبوا فيه أو

ينجحوا... وقد كان أبو الطيب المنتهى من رجال التأمل والحكم والوثبات العقلية العميقة، وقد أدرك بفطرته الصادقة أن البحر الكامل لم يخلقه الله له فتحاماه، في الكثير الغالب، على أنه قد تعاطاه في بعض قصائده^(١).

وهذا كلام شطره الأول لا يخلو من غموض، وشطره الأخير لا يسلم من جدل؛ إذ ما المقصود «بالتغنى» و«الدندنة»؟ وأى شعر لا «يجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها»؟ ثم كيف تحامى أبو الطيب وزن الكامل في الكثير الغالب، مع أن واقع الأمر بخلاف ذلك؟ واقع الأمر يؤكد أن للمنتهى من وزن الكامل قرابة عشرين مقطوعة، ونحو ست وعشرين قصيدة كاملة، استغرقت جميعها ما يناهز ألف بيت من ديوان ذلك الشاعر، فكيف نفتنع بعد هذا بأنه كان يتحامى ذلك النمط من أنماط الإيقاع؟ بل كيف يمكن التسليم بقلة ما نظم فيه، مع أن ذلك النمط يحتل المرتبة الثانية - بعد الطويل - من حيث نسبة التردد في المعجم الإيقاعي للشاعر!!؟

أما المثال الثانى من تلك المحاولات فربما كان أقل تحكما في الربط بين نمط الإيقاع ونوع التجربة الشعرية، وهو لا يفترض علاقة حتمية بين وزن محدد وشعور بعينه، بل يجعل هذه العلاقة دائرة مع عدد المقاطع الصوتية قلة وكثرة؛ فشاعر اليأس والجزع تقتضى - عادة - وزنا طويلا كثير المقاطع، فإذا استطار الهلع بتلك المشاعر تطلبت مجرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد ضربات القلب، أما الحماسة الثائرة والفخر الجارف فيتبعهما النظم من محور قصيرة أو متوسطة، فإذا هدأت الحماسة واتزن الفخر جاء في أوزان طويلة كثيرة المقاطع. والملح «ليس من الموضوعات التي تتفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب، وأجدر به أن يكون في قصائد طويلة ومحور كثيرة المقاطع... أما الغزل الثائر العنيف الذى قد يشتمل

(١) الدكتور عبدالله الطيب الجنوب - للرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - ط ١ - مصر سنة

على وَلِهٍ ولوعة، فأحرى به أن ينظم في بحور قصيرة أو متوسطة، وألا تطول قصائده»^(١)

ولسنا ندرى كيف تكون التجربة شعرا دون أن «تفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب»؟ فإذا كان المقصود خفاء هذه الانفعالات في قصيدة الملح، فإن الصورة الشعرية في جملتها - مدحا أو غيره - ليست سوى قناع يظلل المشاعر ويضفي عليها نوعا من الموضوعية الفنية، وإذا كان المقصود ربط قصيدة الملح بالحافظ رغبة أو رهبة، والخلوص من ذلك إلى نتيجة مؤداها ضعف اقتناع الشاعر بما يقول، ومن ثم قلة انفعاله به، فإن ذلك الحديث عن الحافظ يعود بنا مرة أخرى إلى الاجتهادات الذاتية، فالباعث على القول من شأن صاحبه، أما نحن - جماعة المتلقين - فلا يعنينا سوى القول نفسه وقد تجسد في شكل فنى.

ثم هل كان مثل أب تمام في تغنيه بالمعصم، والمتنبي في تغنيه بسيف الدولة، إلا مقتنعين - على الأقل من الناحية الفنية - بالتمودج الذى يرممناه لبطل ذى نفحة ملحمة خالصة؟ على أية حال لا يسعنا إلا أن نلاحظ أن هذه المحاولة قد أنصفت من نفسها حين عادت إلى تقليص جرة المعيارية في المقولة السابقة، أو حتى إلغائها كلية؛ إذ يحسن «الآن نفرض قواعد معينة يلتزمها الشاعر في تحجير وزن من الأوزان تحت تأثير عاطفة خاصة، وعلى ناقد الأدب أن يبحث هذا بحثا مستقلا في كل قصيدة، ليرى من معانيها وموضوعها ما إذا كان الشاعر قد وفق في تحجير الوزن أو لم يحسن الاختيار»^(٢)، وهى إشارة إن وردت في مقام التقييد والتعقيب، فإن فيها من القصد ما لا يحتاج إلى مزيد من التعليق.

غير أن البحث في الإيقاع باعتباره واحدا من مستويات الأداء في عمل بعينه، لا يصادر - ولا ينبغي له أن يصادر - على دراسة المعجم الإيقاعى في جملته،

(١) الدكتور إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر - ط٤ - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة سنة ١٩٧٢ - ص

فبالإضافة إلى ما توفره تلك الدراسة من قياس نسب الثبات والتنوع في أنماط الموسيقى الشعرية، نراها - أيضا - من صميم ما ينبغي أن يعنى به دارس بنية القصيدة العربية، لما الإيقاع إلا المستوى السطحي لتلك البنية، وإذا كانت التراكيب والأساليب تتعامل مع هذه البنية تعاملًا أفقيًا، فإن الإيقاع يوطّر هذه التراكيب والأساليب تأطيرًا رأسيًا، مشكلًا بها ومعها وحدة إبداعية يحكمها الانسجام والتفاعل. وليس لاختيار شعر المتنبي نموذجًا لقياس هذا المعجم الإيقاعي معنى خاص، إذ يمكن البدء منه، كما يمكن البدء من نتاج غيره من الشعراء، المهم أن نبدأ، وأن يكون لدينا الاقتناع الكافي بأنه قد آن الأوان لتضمن منجزات الدرس الأدبي مؤشرا إحصائيا دقيقا باتجاهات هذا المعجم، ومدى تنوعه، وحجم تطوره، طبقا لتطور مفهوم الشعر من جهة، ولتطور الذوق الموسيقي من جهة أخرى. نقول هذا وفي اعتبارنا أن إبداع أبي الطيب - على وجه الخصوص - كان ميدانا لبعض الاجتهادات الرائدة في هذا الصدد، غير أن هذه الاجتهادات كانت في مجملها تقريبية، وقد أعوزتها صحة الإحصاء، ومن ثم سلامة النتائج، الأمر الذي دفعنا إلى تجاوزها، محتكين في ذلك إلى فحص مستأنف، واستقراء دقيق جهد الطاقة، لشعر المتنبي المنشور في ديوانه ذى الأجزاء الأربعة^(١).

وقد بلغت المادة الشعرية التي تم قياس نسبة التنوع طبقا لها، خمسة آلاف بيت، وخمسةائة، وستة وخمسين بيتا، هي جملة ما وصلنا من شعر المتنبي. وتوزعت هذه المادة ما بين مائتين وثلاث وثمانين قصيدة ومقطوعة، وقد رُوعي عند إحصاء هذه المادة، ورصد ملامح التنوع والتكرار فيها، اعتباران، قد يكون من المفيد أن ننتبه إليهما قبل النظر في معطيات هذا القياس.

أما الاعتبار الأول، فهو أننا أدرجنا مجزوءات الأوزان ضمن المادة الشعرية للبحر الذي تنتمي إليه، بغض النظر عن عدم تمامها؛ إذ المقصود من المعجم

(١) رجعنا في هذا المقام إلى : ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري - نشر دار المعرفة -

الإيقاعى هو الوقوف على نسبة تردد إيقاع بعينه، وهذا الإيقاع يتحقق بالوزن المجزوء كما يتحقق بالوزن التام، فضلا عن أن هذه المجزوءات - بطبيعتها - قليلة في شعر المتن، ولا يتجاوز ما نظم فيها قصيدة واحدة من مجزوء الرجز، وثلاث مقطوعات قصار، إحداها من مجزوء الرجز، والثانية من مجزوء الكامل، والثالثة من مجزوء الرمل.

وأما الاعتبار الثانى، فهو أننا آثرنا احتساب مخلع البسيط ضمن المادة الشعرية للبسيط، لنفس السبب الذى ألهنا إليه فى الفقرة السابقة، وليس خافيا أن مخلع البسيط قليل الاستعمال، ليس فى شعر المتن وحده، بل فى الشعر العربى جملة، والقليل الذى ورد منه فى شعر المتن لا يؤثر بحال على سلامة النتائج التى وصلت إليها هذه الدراسة، والتى يمكن الوقوف عليها من خلال الجدول الإحصائى التالى :

مسلسل	البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الطويل	١٦٨٤	٣٠,٣٪
٢	الكامل	٩٢٧	١٦,٧٪
٣	البسيط	٨٠٧	١٤,٥٪
٤	الوافر	٧٦٣	١٣,٧٪
٥	الخفيف	٤٦٥	٨,٤٪
٦	المنسرح	٣٥٥	٦,٤٪
٧	المقارب	٢٧٨	٥,٠٪
٨	السرير	١١٨	٢,١٪
٩	الرجز	١٠٩	٢,٠٪
١٠	المجتث	٣٦	٠,٦٥٪
١١	الرمل	١٤	٠,٢٥٪

معطيات القياس :

من الجلي أن أبا الطيب في معجمه الإيقاعي لا يتحرك في كل المساحة الموسيقية التي استوعبها العروض العربي من الناحية النظرية، فمن بين الأبحر الخمسة عشر التي حصرها الخليل بن أحمد ضمن دوائره الخمس، وما استدركه عليه الأخفش الأوسط (سعيد بن مسعدة، ٢١٥هـ) من وزن المتدارك، نرى حركة المنتهى مقيدة بأحد عشر بحراً لا تزيد، بل إن من بين ما استخدمه بحرين يعتبر استعماله لهما في حكم المعلوم، فقد نظم من المبحث ستة وثلاثين بيتاً، على حين لم ينظم من الرمل سوى أربعة عشر بيتاً، ولا ريب أن هذا العدد من القلة بحيث يمكن القول بأن حركة المنتهى لم تتجاوز من الناحية العملية تسعة أنماط إيقاعية فحسب.

بل إن من بين هذه الأنماط المستعملة خمسة لا يتجاوز ما نظم في مجموعها نسبة ٢٤٪ من جملة شعره، وهي نسبة لا تصل إلى النسبة التي بلغها وزن الطويل وحده، هذا على تفاوت هذه الأنماط الخمسة بدورها في نسبة التردد، فأعلاها نسبة هو الخفيف، يليه المنسرح، ثم المتقارب، وبعد ذلك بمسافة يأتى السريع، ثم الرجز، وبين هذين على وجه الخصوص علاقة قرى غير خافية، فأولهما - عند التحقيق - لا يعدو أن يكون إحدى الصور الإيقاعية التي يمكن العودة بأصلها الاشتقاقى إلى الأخير^(١).

أما أكثر الأنماط الإيقاعية دورانا في هذا المعجم فهي الأوزان الأربعة الأولى، في مقدمتها يأتى الطويل، ثم الكامل، ثم البسيط، ثم الوافر، وبين التمحطين الثانى والرابع منها وشيجة حميمة، إذ يدرج العروضيون بحر الكامل في الدائرة الثانية، دائرة الوافر، والفجوة بين نسبي ترددهما - كما يتضح من الجدول المرفق - ليست شاسعة، أما التمحطان الأول والثالث - الطويل والبسيط - فرغم اختلافهما في

(١) لعلاقة السريع بالرجز، يراجع : للرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - ج١ - ص ١٥٣

الأصول؛ لأن أصل الأول متقاربان، على حين أن أصل الآخر رجزى، فإنها يتفقان في رحابة النغم، وامتداده، وانفساح مداه، الأمر الذى يضى علىهما - بتعبير بعض الباحثين - «أبهة وجلالة»^(١)، فهما في الأوزان العربية بمسألة السداسى عند الإغريق، والمرسل التام عند الإنجليز، ويمتاز الطويل على صاحبه بأنه أكثر انطلاقا وأسلم نغما، وأبعد عن الجلبة والاصطخاب، وليس من قبيل المصادفة أن يستغرق وحده ما يناهز ثلث المعجم الإيقاعى فى المادة المدروسة، وأن يسرى - منفردا - على جملة ما استغرقت مجموعة الخفيف ورفاقه من نتاج الشاعر.

والقدر المشترك بين هذه الأوزان الأربعة التى تمثل أكثر المجموعات الإيقاعية دورانا، هو ما يسمها جميعا من كثرة المقاطع اللغوية، ورجحانها فى هذه الناحية على ما عداها من الأوزان، فعلى حين نرى وزنا كالخفيف لا يكاد يتجاوز - من الناحية النظرية - أربعة وعشرين مقطعا فى كلا الشطرين، تنقص عند التطبيق فى بعض صورته، نرى وزن الكامل يصل أحيانا إلى نحو الثلاثين مقطعا، وقريب منه فى هذا الصدد أوزان الطويل والبسيط والوافر.

والذى لاشك فيه أن طول الوزن ووفرة مقاطعه يمنحان الشاعر مزيدا من المرونة فى التحرك عبر المسافة الموسيقية للبيت الشعرى، بيد أن هذا ليس كل شيء، لأن هذه المقاطع فى حقيقتها ليست سوى وقائع زمنية فى كلا وجهيها من النطق والاستماع، فإذا تراكمت على هذا النحو كان ذلك إسدانا بـرحابة المدى الزمنى الذى يستغرقه البيت، وهو مدى إن تميز بالطول، فلم يخل فى الوقت ذاته من ثبات، ضرورة أن القصيدة العربية درجت على وحدة النموذج الإيقاعى فى كل أبياتها، وربما دفعتنا هذا الملمح الأخير إلى الاعتقاد بأن مولد الشعر الحديث ليس نمردا على تساوى الأبيات فى الأوزان والقوافى فحسب، بل هو - فى أحد جوانبه - تحول فى فكرة الزمان الشعرى، ومحاولة لهرّ صلابة هذا الزمان وترويض ثباته

واستوائه، أو لنقل إنه محاولة لجعل هذا الزمان الشعرى زمانا مكانيا، عن طريق ربطه بالصورة الشعرية، وتقييد مداه بمساحة هذه الصورة طولا وقصرا، وضيقا واتساعا.

وحقيقة أخرى لعلها كانت أولى من سابقتها بالتقديم، ذلك أن ما لحظناه من غلبة الأوزان الطويلة على نتاج المتن - وربما لم تكن غلبة على نتاجه وحده - ليس مقطوع الصلة بمبدأ وحدة البيت، وهو المبدأ الذي ظل لفترة طويلة يحكم منطق العملية النقدية والعملية الإبداعية على حد سواء؛ إذ كان في انفساح الأوزان الطويلة، وكثرة مقاطعها، ورحابة آمادها، ما يعين الشاعر على استغراق فكرته عبر سطر عروضي مستقل، وما يهيئ له سبيل احتواء الخاطرة الجزئية فيما ظنه بيتا شعريا نموذجيا.

صحيح أن استغلال الشاعر المعاصر لهذه الإيقاعات الرحيبة لم ينقطع، حتى في ظل التطور الراهن للنظرية الشعرية، ولكن الذى لا شك فيه أن هذه الإيقاعات قد أخذت تزاحمها في مكانتها الأثيرة إيقاعات أخرى كانت فيما مضى أقل دورانا، كالمقارب والرجز والمتدارك، إلى حد أن مجموعات برمتها لشعراء معاصرين لم تكد تتجاوز في بنيتها الإيقاعية نطاق بعض هذه الأوزان أو ثلاثتها مجتمعة، وهذا وحده قد ينهض في التدليل على هذه الحقيقة بما لا يحتاج بعد إلى دليل.

ثَبَتَ الْمَصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ

ثَبَتَ الْمَحْتَوَيَاتُ

أهم المصادر والمراجع

- ١ - الدكتور إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - الطبعة الرابعة - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة سنة ١٩٧٢م
- ٢ - أبو البقاء العكبري: التبيان في شرح الديوان - تصحيح مصطفى السقا وآخرين - دار المعرفة - بيروت سنة ١٩٧٨م
- ٣ - أرسطو: الخطابة - ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي - بغداد سنة ١٩٨٠م
- ٤ - بريت (ر.ل.): التصوّر والخيال - ترجمة الدكتور عبدالواحد لؤلؤة - بغداد سنة ١٩٧٩م.
- ٥ - بولارد (آرثر): المهجاء - ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة - بغداد سنة ١٩٧٩م
- ٦ - الدكتورة خالدة سعيد: حركيّة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٩م
- ٧ - درو (اليزابيث): الشعر، كيف نفهمه ونتلقاه - ترجمة الدكتور محمد إبراهيم الشوش - بيروت سنة ١٩٦١م.
- ٨ - روزنتال (م.ل.): شعراء المدرسة الحديثة - ترجمة جميل الحسني - المكتبة الأهلية - بيروت سنة ١٩٦٣م
- ٩ - رونين (ب.م.): الإعلامية والفنية، دراسة في كتاب «التلوق الفني» (بالروسية) - الجزء الأول - ليننجراد سنة ١٩٧١م.

- ١٠ - عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي - دار الكتاب العربي - بيروت (د.ت).
- ١١ - عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي - نشر المكتبة التجارية - مصر سنة ١٩٣٠م.
- ١٢ - الدكتور عبد الله الطيب المجنوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - الطبعة الأولى - مصر سنة ١٩٥٥م.
- ١٣ - عبد الوهاب البياتي : أباريق مشهمة - بيروت سنة ١٩٥٥م.
- ١٤ - لانسون (جوستاف) : منهج البحث في الأدب واللغة - ترجمة الدكتور محمد مندلور - بيروت سنة ١٩٤٦م.
- ١٥ - محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٩م.
- ١٦ - د. محمد فتوح أحمد : الشكلية... ماذا يبقى منها؟ - مجلة فصول - العدد الثاني - يناير سنة ١٩٨١م.
- ١٧ - Basler, Roy P.; Symbolism and Psychology in Literature, New Brunswick, Rutgers University Press, 1948.
- ١٨ - Daiches, David; Critical Approaches to Literature, London, 1969.
- ١٩ - Tindall, W.Y.; the Literary Symbol, Columbia University Press, New York, 1955.
- ٢٠ - Turner, G.W., Stylistics, England, 1975.

محتويات الكتاب

صفحة

تقديم	٣
المبحث الأول : مفارقات الشكل	١١
المبحث الثاني : عن ظواهر الصياغة الشعرية	٢٩
المبحث الثالث : تقابلات البنية	٥٣
المبحث الرابع : مستوى الصورة في البنية الشعرية	٧١
المبحث الخامس : تحولات الأسلوب	٩٥
المبحث السادس : المعجم الإيقاعي	١٣١
ثبت المصادر والمراجع	١٤٣
محتويات الكتاب	١٤٧

رقم الإيداع	١٩٨٣/٥١٠٠
الترقيم الدولي	ISBN ٩٧٧-٠٢-٠٦٤٦-٦

٣/٨٣/٢٥

طبع بمطابع دار المعارف (ج.٢٠٠٤-ع.)

3

Bibliotheca Alexandrina



0409158